قيم العطاء المضموني والفني
في مُقَطَّعَات تَمِيم بن المُعِزِّ لدين الله الفاطميّ

دكتور
محمد عبد الرزاق أحمد المكي
أستاذ الأدب العربي المساعد
كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

يمثل شعر الأمير تَمِيم بن المُعِزِّ لدين الله الفاطميّ[1] صورةً ناصعة لما كان عليه الشعر الفاطمي في مصر إبَّانَ القرن الرابع الهجري، ومن أسفٍ أن هذا الشعرَ قد أصابه ما أصاب التراث الأدبي للدولة الفاطميَّة من ضياع؛ نتيجة جملة من العوامل؛ أهمها: إقبال الأيوبيين –متذرعين بالدفاع عن الدين –على حرق التراث الأدبي للفاطميين، وحتى منتصف خمسينيات القرن الماضي لم تكن لنا معرفة بشعر تميم بن المعز؛ اللهم إلا ما ماورد من شذرات متفرقة في كتب التاريخ والأعلام وبعض المصنفات والمختارات الشعرية؛ فضلاً عن مقالة موجزة للأستاذ حبيب زيات[2] نشرها قي عام 1953م أشار فيها إلى بعض جوانب شعر تميم من خلال مخطوطاته التي أتيح له الاطلاع عليها في دار الكتب بليدن بهولندا، إلى أن قيض الله رجلاً هو العالم الباكستاني الأستاذ محمد حسن الأعظمي، الذي قدم لدار الكتب المصرية نسخة مخطوطة من شعر تميم بن المعز جمعها من بطون الكتب والمخطوطات؛ فعهدت بها الدار إلى العالمين الجليلين: محمد يوسف نجاتي ومحمد علي النجار اللذين حاولا ضبط النسخة مستعينين بجهد العالم الجليل الأستاذ الدكتور **محمد كامل حسين**، الذي يُعزَى إليه الفضل في إخراج التراث الفاطمي إلى النور، وكان نتاج تعاونهم إخراج نسخة مكتملة من الديوان نشرتها دار الكتب المصرية عام ألف وتسعمائة وسبعة وخمسين[3]، وعلى الرغم من أن الديوان لا يضم كل ما كتبه تميم من أشعار؛ إذ "يبدو أن ديوانه قد جمع بعد أن كان شعر الأمير قد تفرق وضاع جانب منه "[4]؛ فإن الجهد الذي بذله محققو الديوان قد أسهم في تعريف النقاد والأدباء والقراء بوجه عام بشعر تميم، وما يمثله من حالة شعرية خصبة، وصورة لما كان عليه الشعر في مصر على عهد الدولة الفاطمية .

وسرعان ما تلقف الدارسون نسخة الديوان وتناولوها بالدرس والتحليل، الأمر الذي جعلنا نظفر بما يربو على خمس عشرة دراسة[5] ما بين كتب ومقالات وأطروحات ورسائل جامعية اهتم أصحابها بشعر تميم بن المعز وبيان أمارات الفرادة الإبداعية في شعره، ولكن تلك الدراسات على الرغم من كثرتها لم تفرد للمقطعة في شعر تميم دراسة متخصصة، الأمر الذي أغرى الباحث بتتبع ظاهرة المقطعات في

شعره، وبيان أسباب ميله لها، وما لها من تَشَكُّلٍ على المستويين المضموني والفني، ولعل السبب الرئيس الذي دفع الباحث إلى دراسة مقطعات تميم هو ما تشهده المقطعة من حضور بارز في شعره؛ إذ بلغ عدد المقطعات في ديوانه – التي حددها الباحث بعشرة أبيات فأقل كما سيأتي ذكره – سبعاً وأربعمائة مقطعة من إجمالي خمس وستين وخمسمائة قصيدة هي مجموع قصائد الديوان؛أي أن المقطعة في شعره تمثل اثنين وسبعين بالمائة من مجموع إنتاجه الشعري، وهو ما يجعلنا نقول مطمئنين إن المقطعة هي الشكل الشعري الغالب على إنتاج تميم بن المعز .

ولعل ثمة مدخلاً ضروريًا يجدر التلبث عنده قبل الشروع في دراسة المقطعة في شعر تميم ابن المعز؛ فعلى الرغم من أنه ليس من وكد هذه الدراسة الحديث عن نشأة المقطعة في الشعر، وتحديدها على المستويين اللغوي والاصطلاحي، وتتبع حدودها الكمية وما لها من حضور في مدونة النقد العربي قديماً وحديثاً، وما لنشأتها من وثيق صلة بقضية أولية الشعر العربي، وجماع الأسباب التي دفعت الشعراء إلى الولوج في ذلك الشكل الشعري بوصفه نوعاً موازياً للقصائد بحسب تعبير القدماء –؛ فإن الباحث يرى أن من الضرورة بمكان تقديم لمحة موجزة إلى حدود هذا الشكل الشعري وأهم تقنياته الفنية.

–1–

يفضى تتبع المعنى اللغوي للفظ "المقطعات" في المعاجم العربية إلى نتيجة مفادها اتفاق تلك المعاجم على ورودها بمعنى " الثياب القصيرة، والأبيات الشعرية القليلة والأراجيز"[6]، و"ومقطعات الشيء :طرائقه التي يتحلل إليها ويتركب عنها كمقطعات الكلام "، و"مقطعات الشعر ومقاطيعه: ما تحلل إليه وتركب عنه من أجزائه التي يسميها عروضيو العرب الأسباب والأوتاد"[7].

وتجد لدى **الزُبَيدِيّ** محاولة أكثر تحديداً لمفهوم المقطعة وأوضح صلة بمعناها الاصطلاحي، من خلال مقابلته بين المقطعات والمقصدات في قوله :"وشعرٌ مُقَصَّد ومُقَطَّع ولم يجمع فى المقطعات كما جمع أبو تمام، ولا فى المقصدات كما جمع

المفضل، ومن المجاز المقطعات من الشعر قصاره وأراجيزه، وسميت الأراجيز مقطعات لقصرها"[8].

وكثيرة هى الإشارات التى وردت فى تحديد لفظ "المقطعات"على المستوى الاصطلاحى في مدونة النقد العربي، وقد حرص الباحث إمعاناً في تحري المصطلح على أن يرتبها ترتيباً تاريخياً؛ إذ نلمح أقدمها لدى **أبى عمرو بن العلاء** (ت 114هـ) فى قوله : "مقطعات الثياب والشعر قصارها، والمقطعات الثياب القصار والأبيات القصار، وكل قصير مقطع ومتقطع "[9].

وعلى الرغم من تعدد الإشارات التى تناولت المقطعة اصطلاحاً في مدونة النقد العربي، وهو ما نلتمسه لدى الأصفهانى[10]، والخليل بن أحمد[11]، ونلمحه لدى أبي تمام في حماسته (ت231هـ)[12]، ولدى ابن عبد ربه في العقد الفريد (ت 328هـ)[13]، ولدى المرزباني في معجم الشعراء (ت384هـ)[14] ولدى أبي هلال العسكري في الصناعتين (ت 395هـ)[15]، ولدى الثعالبي في ثمار القلوب (ت 429هـ)[16]، ولدى أبي العلاء المعري في اللزوميات (ت 449هـ)[17]، ولدى الحصري في زهر الآداب (ت 453هـ)[18]، ولدى ابن الأنباري في نزهة الأدباء (ت 577هـ)[19]–؛ فإن ثمة محاولات أربع حريَّة بالتتبع؛أولها :ما شهدناه في أواخر القرن الثاني الهجري من ظهور المقطعات للمرة الأولى على مستوى التأليف الأدبي؛ إذ ألفت كتب خاصة بالمقطعات بدأها الهيثم بن عدي في كتابه "مقطعات الأعراب"، وتبعه المدائني في كتابه "المقطعات المتخيرات" ومن أسف أن كليهما قد ضاع ولم يصل إلينا، ولكن مدونة النقد ظلت محتفظة من نتاج تلك المرحلة الباكرة بكتاب "مقطعات مراثٍ " لابن الأعرابي[20]، وهو عبارة عن مختارات من أجود مقطعات الرثاء[21]، وبقدر ما يعد الكتاب المحاولة التأليفية الأولى التي تخص المقطعات – فيما بين أيدينا –؛ فإنه وماسبقه من جهود ضائعة كان إرهاصاً مهد لأبى تمام ومن لف لفه أن يؤلف كتاب الحماسة ويتخير جل نصوصه من المقطعات.

وثاني تلك المحاولات نلتمسها لدى **الجاحظ** (ت255هـ)؛ إذ وردت لفظة المقطعات عنده في غير موضع للدلالة على النصوص الشعرية القصيرة، وعلى الرغم

من أنه يطلق عليها أسماء متعددة،ومنها(القطع/ القصار/ قصار الشعر/ قصار القصائد/ النتف)؛فقد خص المقطعات بحديث مستقل بدأه بالحديث عن مقطعات الكلام شاملة النثر والشعر على حد سواء"[22]، ولا يلبث مفهومها لديه أن ينحو صوب التخصيص فيقصرها على المقطعات الشعرية دون النثرية، ويعقد في كتاب الحيوان فصلاً بعنوان "مقطعات شتى " يورد فيه مقطعات شعرية فقط بين البيت والثمانية "[23]، وما يهمنا في تناول الجاحظ مصطلح المقطعة ما عقده من مقابلة بين نوعين من الشعر هما : الطوال والقصار، فبينما تتطلب القصائد الطوال أو قصائد السماطين –كما سماها– جهداً كبيراً في نظمها وإبداعها؛ فإن النصوص الشعرية القصيرة أو القصار –كما سماها–لا تتطلب مجهوداً إبداعياً كبيراً" [24].

أما المحاولة الثالثة التي نتوقف عندها فهي محاولة **ابن رشيق** (ت456)؛ إذ خص المقطعات بباب عقده لها بعنوان (في القطع والطول)، وقد استخدم ألفاظاً عدة للدلالة على المقطعات (القطعة /القطع / المقاطع /المقطوعات /القصار)، وقد حاول في هذا الفصل أن يقف على السمات الفنية التي تميز المقطعات عن القصائد الطويلة، من خلال إيراد الشواهد الشعرية التي وردت في دواوين الشعراء العباسيين الذين تميزوا في نظم المقطعات[25].

ويكشف لنا تحليل نصوص ابن رشيق عن ملاحظتين مهمتين؛ أولاهما نلمحها في قوله: "غير أن المطيل من الشعراء أهيب في النفوس من الموجز وإن أجاد، على أن للموجز من فضل الاختصار ما ينكره المطيل، ولكن إذا كان صاحب القصائد دون صاحب المقطع بدرجة أو نحوها، وكان صاحب القطع لا يقدر على التطويل إن حاوله بتة سوى بينهما؛ لفضل غير المجهود على المجهود، فإنا لا نشك أن المطول إن شاء جرد من قصيدته قطعة أبيات جيدة، ولا يقدر الآخر أن يمد من أبياته التي هي قطعة قصيدة"[26].

وعلى الرغم من محاولة ابن رشيق أن يبدو موضوعياً وهو بصدد المفاضلة بين المقصد والمقطع؛ فإنه يبدو متعصباً للمقصد، بحيث يجعله في مرتبة أعلى من

المقطع؛ لأنه يمتلك من الفاعلية الشعرية ما يجعله قادراً على التطويل والتقصير، بعكس المقطع الذي لا يستطيع التطويل.

وثنتاهما: ما يعلنه صراحة من تفضيل المقصد على المقطع والتماس العذر له حين يقول: "ولا تكاد ترى مقطعاً إلا عاجزاً عن التطويل، والمقصد أيضاً قد يعجز عن الاختصار، ولكن الغالب والأكثر أن يكون قادراً على ما حاوله من ذلك"[27].

ولعل أهم ما يلفتنا في الملاحظتين السابقتين أمران أولهما : نلمحه في قوله:" فإنا لا نشك أن المطول إن شاء جرد من قصيدته قطعة أبيات جيدة، ولا يقدر الآخر أن يمد من أبياته التي هي قطعة قصيدة"[28].

ويكشف لنا هذا النص عن تصور ابن رشيق للمقطعة بوصفها قطعة أبيات جردت من قصيدة، وليست نصاً إبداعياً له أصالته وسماته الفنية الخاصة التي تميزه عن القصيدة الطويلة، الأمر الذي يرفضه الباحث "فالفاعلية الشعرية التي تترصد القول، منذ الابتداء حتى الانتهاء تخضع لبرنامج إنشاء تختلف به القصيدة عن المقطعة"[29]. والأمر الثاني يرتبط بالنظرة النقدية التقليدية للقصيدة؛إذ دأب النقاد على النظر إلى القصيدة "بوصفها المعتمد الأدبي فهي النموذج الجمالي عند العرب،وتعد النوع المركزي داخل منظومة الأنواع وتضم مجموعة المعايير الأساسية للقول الشعري، والتي حظيت دوماً بالقبول الواسع داخل النقد القديم، وتعد المعيار الأدبي الذي ينبغي للشاعر الوصول إليه لينال مرتبة معينة داخل المؤسسة الأدبية"[30].

وما إن نصل إلى القرن السادس الهجري حتى تطالعنا أول محاولة منهجية لضبط مصطلح المقطعات وتحديد إطارها الفني لدى **ابن رشد** (ت 595هـ)، فبينما اكتفى من تناولوا المقطعات قبله بالإشارة إلى تعريف المقطعة، أو ورودها لدى شعراء بعينهم؛ فقد حاول ابن رشد أن يحدد أسبابها وخصائصها الفنية من خلال المقارنة بينها وبين القصائد من حيث قلة الموضوعات الشعرية أو كثرتها، ومن حيث تفاوت الشعراء في القدرة على النظم فيها، ومما يجدر ذكره أنه يصف المقطعات بأنها الأشعار القصار أو القصائد القصيرة فيقول : "ومن الشعراء من يجيد القول في القصائد المطولة ومنهم من يجيد الأشعار القصار والقصائد القصيرة، وهي التي

تسمى عندنا بالمقطعات، والسبب في ذلك أنه لما كان الشاعر المجيد هو الذي يصف كل شيء بخواصه وعلى كنهه، وكانت هذه الأشياء تختلف بالكثرة والقلة في شيء من الأشياء الموصوفة، وجب أن يكون التخييل الفاضل هو الذي لا يتجاوز خواص الشيء ولا حقيقته، فمن الناس من قد اعتاد أو من فطرته معدة نحو تخييل الأشياء القليلة الخواص، فهؤلاء تجود أشعارهم فى المقطعات ولا تجود في القصائد، ومن الشعراء من هو على ضد هؤلاء وهم المقصدون – كالمتنبي وحبيب – وهم الذين اعتادوا القول في الأشياء الكثيرة الخواص أو هم بفطرهم معدون لمحاكاتها، أو اجتمع لهم الأمران جميعاً "[31].

والملاحظ هنا أنه يربط الميل إلى قول المقطعات والنظم فيها بطبيعة الشاعر ونفسه الشعري، وهما في ذلك فريقان؛ يميل أولهما إلى الوصف القصير، وينصرف الآخر صوب الوصف الطويل وهو المقصد .

ونخلص مما سبق إلى أن النظرة النقدية القديمة للمقطعات ارتكزت على نقطتين رئيستين؛ أولاهما: التمييز بين القصائد والمقطعات بحسب طول النص فقط، وهو ما حدا بهم إلى تقسيم الشعراء إلى مقصد ومقطع، أو مطيل ومقصر مع ما لهذا التقسيم لديهم من مبررات تتعلق بقدرة الشاعر ونفسه الشعري، وما ترتب عليه من تفضيل للمقصد على حساب المقطع متذرعين بقدرته على التقصير والتطويل بعكس المقطع الذي لا يملك القدرة على التطويل .

وثنتاهما: النظر إلى المقطعة بوصفها قطعة من قصيدة، بحيث يستطيع الشاعر المطيل أن يجرد من قصيدته بضعة أبيات في مناسبة معين تقتضي القصر لتصير مقطعة، ويجب هنا أن نميز بين نوعين من النصوص؛ أولهما : تلك الأبيات التي يجردها الشاعر من قصيدة طويلة، وهي في ظني تخرج عن مفهوم المقطعة؛ إذ لا تشكل نصاً له خصوصية وسمت فني يجعله يغدو شكلاً شعرياً موازياً للقصيدة، وثانيهما : تلك الأبيات التي وضعت منذ ابتداء أمرها على تلك الهيئة وهي ما يمكن أن نطلق عليه مصطلح "المقطعات"، إذ لم تخرج تلك النصوص القصيرة من رحم قصيدة أكبر، وإنما هي :"نصوص شعرية مكتملة بنائياً، وتجمع بينها علاقات تشابه وسمات خاصة في تلقيها وتداولها، مما يظهر مكوناتها النوعية إنتاجاً وتلقياً"[32].

وعلى الرغم من أننا لا نعدم إشارات للمقطعات بمعنييها اللغوي و الاصطلاحي لدى نقادنا المحدثين[33]؛ فإنهم –في ظني– قد دارت طروحاتهم وتعريفاتهم في فلك القدماء، ولم تقدم جديداً ذا بال على مستوى تحديد المصطلح. ولذا فقد اكتفى الباحث بالإحالة إليها في هامش البحث .

وهكذا بعد أن تناول الباحث حضور المقطعة في مدونة النقد العربي على المستويين اللغوي والاصطلاحي ينبغي لنا أن نقف عند قضية ثار حولها جدل كبير بين النقاد وتباينت آراؤهم بشأنها وهي تحديد الإطار الكمي للمقطعة[34]، وبيان عدد أبياتها، والواقع أن هذا الخلاف قديم ارتبط بتحديد مفهوم القصيدة وعدد أبياتها؛ إذ نلمح جذوره الأولى لدى الفراء (ت 207هـ) فليست القصيدة عنده فيما رواه الباقلانى بسنده عنه إلا عشرين بيتًا؛ يقول : «العرب تسمى البيت الواحد يتيمًا، وكذلك يقال "الدرة اليتيمة" لانفرادها، فإذا بلغ البيتين أو الثلاثة فهى "تتفة"، وإذا بلغ العشرة تسمى "قطعة"، وإذا بلغ العشرين استحق أن يسمى "قصيدًا"»[35]، وجاء من بعده الأخفش (ت 215هـ) الذي تبدأ عنده القصيدة من ثلاثة أبيات"[36]. وأغلب الظن أنه يعول فى ذلك على وجهة لغوية، فأقل الجمع ثلاثة"[37]، ويرفض ابن جني قول الأخفش ويذهب إلى أن «فى هذا القول من الأخفش جوازاً، والذى فى العادة أن يسمى ما كان على ثلاثةِ أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة، فأما ما زاد على ذلك فتسميه العرب قصيدة»[38].

وإذا انتقلنا إلى القرن الخامس نجد ابن رشيق يعرض فى ذلك لرأيين مختلفين؛يحدد أولهما القصيدة بأنها ما بلغ سبعة أبيات، ويشير في الآخر إلى أنها ما جاوز عشرة أبيات،فيقول : «وقيل:إذا بلغت الأبيات سبعة فهى قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب.... ومن الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد»[39].

ونشهد لدى حازم القرطاجني[40] محاولة أكثر تحديداً؛ إذ يقسم الأشكال الشعرية بحسب عدد أبياتها إلى : مقطعات وهي ما قل عن سبعة أبيات، ومقصرات، وهي من سبعة إلى عشرة أبيات، ومتوسطات وهي القصائد من أحد عشر بيتاً إلى تسعة عشر بيتاً، ومطولات وهي القصائد من عشرين بيتاً فأكثر ". ولعل أهم ما يميز

محاولة حازم القرطاجني أنه لم يكتف بالتحديد العددي لأبيات القصيدة، وإنما قارن بينها من حيث الأغراض ووجود مقدمة للقصيدة .

وعلى الرغم من تعدد الآراء؛ فإن أيها لم يستطع أن يغلب على غيره، حتى لتجد الفيروزآبادى فى القرن التاسع مضطرًا إلى الجمع بين ما ذهب إليه الأخفش وابن جنى على ما بينهما من تباعد، فيقول : «والقصيدة : ما تم شطر أبياته وليس إلا ثلاثة أبيات فصاعدًا، أو ستة عشر فصاعدًا»[41].

ونلاحظ مما سبق أن الحد الذي يحدث فيه التداخل بين القصيدة والمقطعة هو ما بين العشرة أبيات والعشرين بيتاً، ومن ثم فقد ارتضت الدراسة أن تحدد المقطعة بأنها ما تألفت أبياتها من عشرة أبيات فأقل جرياً على رأي ابن رشيق،ولعل ما دفعنا صوب هذا التحديد هو النظر في مقطعات تميم بن المعز من حيث الموضوعات والأغراض؛ إذ كشف تحليل تلك المقطعات التي تألفت من عشرة أبيات فأقل عن وحدة الغرض والموضوع .

وبعد أن تناول الباحث المفهومين اللغوي والاصطلاحي للمقطعة، والتحديد الكمي لها تتبقى قضية بالغة الأهمية، وهي التحديد التاريخي لنشأة المقطعة، أو بمعنى أدق تتبع رحلة المقطعات في الشعر العربي منذ نشأتها في العصر الجاهلي، ولعل محاولة التحديد تلك تكتنفها الكثير من الصعوبات؛ إذ ترتبط بقضية دار حولها اختلاف كبير بين النقاد وهي قضية أولية الشعر العربي وتحديد تاريخ نشأته[42]، وسنحاول أن نعرض بإيجاز لأهم آراء النقاد العرب في تلك القضية.

يجدر بالباحث وهو بصدد الحديث عن أولية الشعر العربي أن ينتبه لعدة أمور؛ إذ "ليس بين أيدينا أشعار تصور ميلاد هذا الشعر وأطواره الأولى والمحاولات الباكرة في قوله"[43]، ونتيجة ضياع نصوص الشعر العربي الأولى التي تمثل أصوله وبداياته؛ فقد "اندفع غير واحد من الدارسين إلى وضع تصورات افتراضية لتحديد زمن نشأة الشعر العربي معتمدين في ذلك على الروايات والأخبار المتعددة المبثوثة في كتب التراث"[44]، وانقسموا في ذلك إلى فريقين؛ انصرف أولهما نحو رواية أشعار

منسوبة إلى أجداد القبائل الأول"[45] وإلى عاد[46]، وإلى ثمود[47]، بل إن بعضهم شط بتصوره بعيداً فنسبوا أشعاراً إلى آدم عليه السلام"[48].

أما أصحاب الفريق الثاني فقد اعتمدوا على بعض مقولات نقادنا القدامى وتعاملوا معها بوصفها حقائق ومسلمات لا جدال فيها، وأهمها ما أشار إليه الجاحظ لدى تحديده أولية الشعر العربي بقوله : "وأما الشعر فحديث الميلاد، صغير السن، أول من نهج سبيله، وسهل الطريق إليه امرؤ القيس بن حجر، ومهلهل بن ربيعة ...فإذا استظهرنا الشعر – وجدنا له إلى أن جاء الله بالإسلام – خمسين ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام"[49].

وقد وقع الباحثون في خطأ الاعتماد المطلق على نص الجاحظ في تحديد تاريخ نشأة الشعر العربي بمائتي عام قبل الإسلام؛ إذ إن القصائد التي وصلتنا من شعر تلك الفترة التي بنى عليها الجاحظ تحديده التاريخي قصائد ناضجة ومكتملة فنياً، ومن ثم فمن غير المتصور أن يكون الشعر بدأ وهو على تلك الدرجة من النضج؛ إذ "ليس من الممكن مثل هذا الكمال في صناعة حديثة؛ لأنه من المعلوم أن كل مبتدئ لشيء لم يسبق إليه، وكل مبتدع لأمر لم يتقدم فيه عليه،لابد من أن يكون قليلاً ثم يكثر، وصغيراً ثم يكبر، وضعيفاً ثم يتقوى"[50]، ومن ثم فالمنطق يقتضي أن تكون "هناك مئات السنين مر بها الشعر حتى وصل مكتملاً في تلك الصورة الناضجة"[51].

ولعل ذلك هو ما دفع أحد النقاد إلى رفض رأي الجاحظ، ورأى أنها " قضية باطلة لا برهان عليها وليس عليها دليل"[52].

ومن عجب أن أولئك النقاد سواء الذين اعتمدوا اعتماداً مطلقاً على رأي الجاحظ، أم الذين هاجموه قد غفلوا عن رأي آخر ذكره الجاحظ في كتاب الحيوان نفسه يرجع فيه بأولية الشعر إلى ما يربو على قرنين ونصف قبل الإسلام؛ أي حوالي منتصف القرن الرابع الميلادي، فيقول: "وقد قيل الشعر قبل الإسلام في مقدار من الدهر أطول مما بيننا اليوم وبين أول الإسلام"[53].

ويبدو أن الجاحظ قد قصد من الخبر الثاني ما وصل إلينا من شعر المقطعات التي سبقت مرحلة تقصيد القصيد، وهي الفترة عينها التي أشار إليها ابن

سلام وروى نماذج من إنتاج شعرائها من أمثال العنبر بن عمرو بن تميم، وسعد بن زيد بن مناة بن تميم، ودويد بن نهد القضاعي وغيرهم"[54].

إذن فتحديد زمن نشأة الشعر العربي يجب أن ينظر إليه بحسب الأشكال الشعرية، بمعنى أننا يجب أن نفرق بين المحاولات الأولى للشعر العربي ممثلة في المقطعات والأبيات القصيرة، وما تلاها من مرحلة تقصيد القصائد؛ ولعل مرد الخلط الذي وقع فيه الباحثون ناتج من عدم فهمهم مفهوم الشعر لدى الرواة القدماء؛ إذ كانوا في تحديدهم أولية الشعر العربي يحصرون مفهوم الشعر في حدود القصيدة الطويلة التي بلغت نضجها الفني في زمن امرئ القيس، وهو ما يؤكده أبو زيد عمرو بن شبه بقوله :"للشعر والشعراء أول لا يوقف عليه، وقد اختلف في ذلك العلماء، وادعت القبائل كل قبيلة لشاعرها أنه السابق، ولم يدعوا ذلك لقائل البيتين أو الثلاثة؛ لأن أولئك لايسمون شعراء، حتى يقول أحدهم الشعر بعد الشعر،فادعت بنو أسد لعبيد بن الأبرص،وتغلب لمهلهل، وبكر لعمرو بن قميئة،واليمانية لامرئ القيس"[55].

وثمة آراء عدة تشير إلى بداية مرحلة التقصيد في الشعر العربي، فثعلب يحددها بأربعمائة عام قبل الإسلام"[56]، والطبري يرجع بها إلى خمس وخمسين وثلاثمائة سنة قبل الهجرة[57].

أما المقطعات التي سبقت مرحلة التقصيد فقد اختلف الباحثون في تحديد تاريخ نشأتها وشطوا في ذلك شططاً كبيراً؛ فبينما حددها علي البطل بألف سنة قبل ظهور الإسلام، بالغ بعض الباحثين في التحديد فوصلوا به إلى ألف سنة قبل الميلاد، معللين ذلك بأن حالة التبدي لابد أنها كانت أطول من حالة الاستقرار بينما يتجاوز عمر فروخ ذلك ذلك فيحدده بألفي سنة قبل الإسلام عل الأقل، بل إن محمد صادق عبد الله يذهب إلى أن نشأة المقطعات تقع في حدود الفترة الزمنية الممتدة بين إسماعيل وعدنان"[58].

ولعل الباحث لا يطمئن إلى الآراء السابقة لعدم اعتمادها على ما يعضدها من الأدلة، وما يطمئن إليه هو رأي عادل الفريجات؛ إذ جاء أكثر تدقيقاً حين جمع أشعار من سماهم بالشعراء الجاهليين الأوائل، وبحثها ووثقها توثيقاً علمياً، وهو ما

رسخ الاعتقاد أن "شعراً عربياً فصيحاً وناضجاً وهو شعر مقطعات قد وجد منذ القرن الثالث الميلادي، في حين احتضن القرن الخامس الميلادي ظهور القصيدة العربية الطويلة نسبياً"[59].

وبعد أن عرضنا الروايات المختلفة حول نشأة الشعر العربي بين المقطعات والقصائد الطويلة يعن للباحث أن يتساءل عن حدود الشكل الفني للمقطعات، أو بعبارة أكثر تدقيقاً ما الرحلة التي قطعها الشعر العربي ليصل من مرحلة المقطعات إلى مرحلة التقصيد؟

من المستقر لدينا أن الشعر العربي قد بدأ بالمقطعات القصيرة أو الأبيات القصار التي يقولها الرجل عند حاجته[60]، ولم تكن تلك المسألة وقفاً على الشعر العربي،بل هي عامة في أكثر الآداب، ومن ذلك ما رواه أرسطو في كتاب الشعر؛ إذ قال: "والأقدم من الأشعار هو الأقصر والأنقص"[61]، وقد نحا نحوه ابن رشد وعلل السبب في ذلك بأن: "الأنقص من الأشعار والأقصر هى المتقدمة بالزمان لأن الطباع أسهل وقوعاً عليها أولاً، والأقصر هي التي تكون من مقاطع أقل، والأنقص هي التي تكون من نغمات أقل أيضاً"[62].

والملاحظ أيضاً أن الشعر الجاهلي في مرحلة المقطعات لم يكن يلتزم بنظام فني أو تقاليد محددة، بل "تنوعت صور الأداء الشعري إلى حد كبير، وهذا يعطي دليلاً واضحاً على أن الشاعر الجاهلي لم يكن ينظم أشعاره وفقاً لتقاليد فنية يطيعها وحدها دون سواها، وإنما كان يصدر في ذلك عن دوافع وحاجات نفسية تملي عليه أن يأخذ بهذا المنهج أو ذاك من المناهج المتنوعة، وهو يطيعها أكثر مما يطيع المنهج الفني التقليدي"[63].

أما ما يخص الشكل الفني أو القالب الموسيقي فإن "من المنطقي أن تكون التراكيب اللغوية الموقعة في أبسط أشكالها هي المحاولة الأولى لكتابة النص الشعري"[64] ولعل هذه المحاولة " قد أسلمت إلى السجع بما هو ضرب خالص من التلوين الموسيقي للكلام يراعى فيه التماثل الصوتي بين أواخر الفقر التي تنتهي الكلمة الأخيرة في كل منها بحرف واحد هو أشبه بحرف الروي مع الالتزام بحركته

غالباً، وحركة الحرف السابق عليه أحياناً "[65]. وربما كان ذلك التصور هو ما دفع عز الدين إسماعيل إلى القول بأن "السجع بهذه المثابة هو شعر مقفى ولكن بدون التزام بوزن موسيقي أو بحرف بعينه"[66].

ويتفق جماعة من المستشرقين في أن "السجع هو أقدم القوالب الفنية العربية، وأن أوزان الشعر العربي قد تطورت من السجع إلى الرجز"[67]، وقد سار على نهجهم غير باحث من الباحثين العرب "[68].

وهكذا يمكننا القول إن المقطعة الأولى قد ولدت من رحم الرجز؛ إذ كان الرجز في بداية أمره عبارة عن "مقطعات بسيطة تجري على ألسنة الناس للتعبير عن مختلف الموضوعات والأغراض"[69]. ثم تولدت من الرجز أوزان أخرى وعلى هذه الأوزان أجرى الشعراء تجاربهم الأولى التي تمخض عنها ظهور المقطعة.

وإذا كنا قد انتهينا إلى أن المقطعة هي المرحلة الأولى من مراحل الشعر العربي، وأنها ولدت من رحم الرجز وارتبطت به، فما طبيعة الدور الذي قامت به المقطعات بعد **مرحلة التقصيد،وهل كان له حضور على مستوى الخطاب الشعري بعد العصر الجاهلي ؟**

يكشف لنا استقراء النصوص الشعرية في عصر صدر الإسلام عن أن المقطعات الشعرية "ظهرت بوصفها شكلاً شعرياً حاضراً في تجارب الشعراء بجانب القصائد، غير أنها تظهر بصورة طاغية جداً في شعر الفتوحات الإسلامية، فقد كان أكثره مقطعات قصيرة ارتجلها المجاهدون أو نظموها في غير أناة أو روية، متجاوزين كثيراً من تقاليد القصيدة العربية، لما يعترضهم من شواغل الجهاد وظروفه المادية والنفسية التي تحول بينهم وبين معاودة العمل أو تنقيحه وتجويده وتحبيره"[70].

وبحلول العصر الأموي "شكلت المقطعات الشعرية نمطاً شعرياً واضحاً في تجارب الشعراء في هذا العصر،كل ذلك مع ما يعرف عن الأمويين من تقديسهم للتقاليد الجاهلية، وشدة ولاء الشعراء لأسلافهم الجاهليين، وكثرة محاكاتهم للشعر الجاهلي على مستوى الشكل والمضمون في نهج القصيدة التقليدية وبنائها الفني المألوف"[71].

أما العصر العباسي فقد كان بحق عصر ازدهار المقطعات؛ إذ "يعبر عن منعطف مهم في الشعرية العربية، يشير إلى تحول نوعي من القصيدة إلى المقطعة،

جاء استجابة لمجموعة من المعطيات الاجتماعية والثقافية الجديدة"[72]، ومن ثم فقد"ذاعت المقطعات الشعرية، وشغلت حيزاً كبيراً فيما خلفه الشعراء في هذا العصر، وتناولوا فيها كل آفاق التجربة الشعرية التي حلقوا فيها، من الدعابة الهازلة والتحامق والمجون إلى النسيب والغزل، إلى الهجاء والعتاب والخمريات والزهديات والرثاء إلى الرسائل الإخوانية والشكوى والوصف"[73].

ولعل هذا ما دفع أحد النقاد إلى القول إن العباسيين" كانت أشعارهم في معظمها عبارة عن مقطعات قصيرة تحوى كل منها غرضاً بعينه يستغرق القطعة من أولها إلى آخرها"[74].

وربما كان سبب ذيوع المقطعات في العصر العباسي أنها صارت " إطاراً فنياً له وزنه وخطره بين الأنماط الشعرية الأخرى، وكادت تطغى على القصيد، وذلك لكونه استجابة لذوق العصر وتحقيقاً لشعبية الشعر وسرعة تداوله على ألسنة الناس "[75].

ومن ثم فلم يخطئ النقاد حين قالوا "إن المقطعات الشعرية ظاهرة عباسية واضحة كثيرة الشيوع في شعر هذا العصر "[76]، وقد حدد أحد الباحثين أسباب الميل إلى المقطعات إبان القرن الثاني الهجري في ثلاثة أسباب؛ " أولها: السأم في ذلك العصر من الاستماع إلى أعمال بالغة الطول في ظل عصر يثمن قيمة الوقت ويرتبط فيه الأفراد بمناشط التجارة والصناعة،وثانيها: يرجع إلى الشاعر الذي أصبح يحد قصيدته بفكرة معينة تستغرق أبياتاً معدودة على عكس القصيدة القديمة المكونة من عدد من الموضوعات غير المترابطة، وأخيراً:كان شيوع المقطعات مرتبطاً بشيوع الغناء واستجابة لمقتضياته التي تتمثل في قطع صغيرة أكثر طواعية لسرعة التطريب والموسيقى "[77].

وهكذا فقد شهد العصر العباسي تحولاً نوعياً في شكل القصيدة؛ إذ اختفت هيمنة الشكل التقليدي وهو القصيدة وحل محله أو سار بمحاذاته شكل آخر له شخصية مميزة وبناء فني مستقل وهو المقطعة .

يجب على الباحث وهو بإزاء تحليل مقطعات تميم بن المعز والوقوف على سماتها المضمونية والفنية أن ينتبه لأمر غاية في الأهمية؛ إذ يتعلق بمادة البحث، أو بمعنى أدق يتعلق بالمقطعات نفسها؛ وتحقيقاً لتلك الغاية فإن البحث يجب عليه أن يجيب عن سؤال مهم يتعلق بأصالة تلك المقطعات، فهل كانت المقطعات الشعرية التي وصلتنا من شعر تميم، والتي بنى عليها الشاعر بحثه نوعاً شعرياً مستقلاً قصد إليه الشاعر قصداً منذ ابتداء أمرها، أم أنها أجزاء من نصوص شعرية طويلة ضاع باقيها ضمن ما ضاع من شعر تميم ؟

ولعل الإجابة عن السؤال السابق من الصعوبة بمكان بحيث يصعب إثباتها؛ إذ إن شعر تميم شأنه في ذلك شأن الشعر الفاطمي قد عانى الضياع والإهمال نتيجة عاملين رئيسين؛ أولهما: أن ما يزخر به من معتقدات الشيعة جعله عرضة لهجوم أهل السنة وتعرضهم له بالحرق والتهميش، وثانيهما: أن الأيوبيين حرصوا على طمس كل ما يتعلق بالدولة الفاطمية.

وفي ضوء تلك العوامل السابقة؛ فإن الباحث يجد نفسه مضطراً إلى إخضاع مقطعات تميم لمقياس فني يقف من خلاله على مقطعات تميم محاولاً الوصول إلى ملامح يمكن في ضوئها وسم تلك المقطعات بأنها نصوص شعرية مكتملة بنائياً الأمر الذي يقطع بأصالتها، وينفي عنها شبهة الاقتطاع من قصائد طويلة ضائعة ويؤكد أن"المقطعة الشعرية نص شعري يمتلك سمات أو خصائص تجعلها نوعاً شعرياً يجاهر باختلافه عن نوع آخر هو القصيدة "[78].

ولعل هذا التتبع الفني تكتنفه صعوبات كثيرة؛ في مقدمتها النظرة النقدية القديمة للمقطعة؛ إذ دأب النقاد على النظر إلى القصيدة "بوصفها المعتمد الأدبي فهي النموذج الجمالي عند العرب وتعد النوع المركزي داخل منظومة الأنواع وتضم مجموعة المعايير الأساسية للقول الشعري، والتي حظيت دوماً بالقبول الواسع داخل النقد القديم وتعد المعيار الأدبي الذي ينبغي للشاعر الوصول إليه لينال مرتبة معينة داخل المؤسسة الأدبية"[79].

ولو أمعنا النظر في قول ابن رشيق وهو بصدد المفاضلة بين القصائد والمقطعات حين يقول: "إذا كان صاحب القصائد دون صاحب المقطع بدرجة أو نحوها، وكان صاحب القطع لا يقدر على التطويل إن حاوله بتة سوى بينهما؛ لفضل غير المجهود على المجهود؛ فإننا لا نشك أن المطول إن شاء جرد من قصيدته قطعة أبيات جيدة، ولا يقدر الآخر أن يمد أبياته التي هي قطعة قصيدة "[80].

ومن ثم فالمقطعة في ضوء افتراض ابن رشيق " يمكن أن تكون مجردة من قصيدة طويلة متنوعة الأغراض بكل ما يعنيه هذا التجريد من اقتطاع وحذف أيضاً للمعالم الشكلية للقصائد الطويلة في حين لا يمكن أن تتحول إلى قصيدة طويلة، مادام منطلق الرؤية فيها لا يتعدى الغرض الواحد،وهذا الافتراض النظري لوضع الكتابة الشعرية، يشير إلى أسبقية مفترضة للقصيدة،ومن ثم تعد المقطعات مجرد اختصار لها، حين تعذر إتمام شكل القصيدة، لذا نراه يتصور آلية عمل تمكن المقصد من كتابة مقطعة من خلال تجريد بعض الأبيات "[81].

وقد لاحظ أحد الباحثين في قول ابن رشيق أن " المقصود بالتجريد غير واضح، أهو متعلق بأبيات حاضرة في القصيدة فعلاً تقتطع لتصبح مقطعة ؟أم مرتبط بمعان طالت يمكن حذف فضولها لتستوي مقطعة ؟فإذا كان بالمعنى الأول فلن نستطيع تكوين مقطعة بالمعنى المحدد سابقاً؛ لأن المقطعة تستوجب صياغة تتبني عليها منذ لحظة اختيارها، كما يحكمها موقف ما، وكذا نوع معين من التقبل والتداول، وإذا كان بالمعنى الثاني فذلك لا يكون ممكناً إلا إذا كان الشاعر مقتدراً فعلاً على الكتابة من خلال نموذج المقطعة"[82].

ومن ثم فإن الباحث يميل إلى رفض الظن السائد لدى بعض النقاد من أن المقطعة اختصار لقصيدة، أو أن القصيدة تطويل لمقطعة "فالفاعلية الشعرية التي تترصد القول، منذ الابتداء حتى الانتهاء تخضع لبرنامج إنشاء تختلف به القصيدة عن المقطعة"[83].

كما أننا لا يمكن لنا بحال "أن نتصور القصيدة القصيرة أقل اكتمالاً من القصيدة الطويلة، وليس من الضروري أو الحتمي أن النوع القصير تابع أو جزء أو

شقيق أصغر لنوع مقابل أكبر"فقصر المقطعة يوهم بالنقص،ولكنه إيهام يتلازم مع فاعليتها التعبيرية ونوعها"[84].

ولعل الباحث وهو بصدد دراسة مقطعات تميم بن المعز يستطيع – من باب إسباق النتائج على الفرضيات – أن يميل إلى القول بأن المقطعة في شعر تميم نوع شعري أصيل يتسم بالاستقلالية، الأمر الذي ينفي عنها شبهة الاقتطاع من قصائد طوال، ويعزو الباحث ترجيحه إلى ثلاثة عوامل رئيسة؛ أولها : الوقوف على بعض الأغراض الشعرية التي كتبها تميم؛ إذ إن تتبع الأغراض التي كتب فيها تميم مقطعاته يشير إلى أن جلها أغراض غير رسمية؛ إذ يحتل الغزل والوصف والإخوانيات والخمريات والتوقيعات والهدايا سبعاً وثمانين بالمائة من إجمالي مقطعاته، ولم تكن تلك الأغراض من الأغراض التي تحمل مضموناً سياسياً أو مذهبياً يوقعه في دائرة التهميش والإقصاء، وهو ما يؤكده أحد الباحثين إذ يرى أن تلك الأغراض "تعمل داخل إطار مباين للقصيدة ولم يكن للخلفاء أو الوزراء دور في تهميشها أو حمايتها، ومن ثم فهي ليست دائماً موضع إقصاء أو إبعاد كما أن تلك المقطعات لا تمثل تاريخاً بعينه أو حدثاً يمكن التأكد منه فهذه المقطعات التي تغلب عليها الصبغة الغنائية والذاتية لا تعين ذاتاً بعينها أو تعبر عن وضع واقعي أو تاريخي يمكن التثبت منه"[85]. كما أن ثمة أغراضاً ضمن مقطعات تميم يقتضي المقام فيها الميل إلى الإيجاز والقصر،ومن ثم فهي أميل للمقطعات منها إلى القصائد، ومن هذه الأغراض التوقيعات الشعرية؛ إذ الأصل في تلك التوقيعات أن تكتب على طرة جارية أو عصابتها أو ثوبها، الأمر الذي يقتضي الإيجاز؛ إذ من غير المتصور أن يوقع على طرة الجارية بقصيدة، وقد تردد هذا النوع خمس عشرة مرة، أما الغرض الثاني فهو الهدايا، وقد كان هذا النوع من الشعر يكتب إما مصحوباً بهدية، أو استهداءً لها، ومن ثم فالسياق يقتضي أن يصاغ في أبيات قصيرة رقيقة تكشف عن معاني الحب والود، ولم نعهد في مدونة الشعر العربي من أطال في هذا النوع من الشعر، وقد تردد هذا النوع في شعر تميم عشر مرات، وثمة غرض ثالث يقتضي الإيجاز وهو الإخوانيات التي تشمل الشكر والاعتذار والشفاعة والتهاني والود؛ ولعل من المستكره أن تطول تلك الأغراض عن

حد المقطعة وقد نص القدماء على أن تلك الإخوانيات يجب أن تميل إلى الإيجاز وتأتي في عبارات محددة وقد ترددت تلك الإخوانيات في مقطعات تميم أربعين مرة، ورابع الأغراض هو الخمريات، والمتأمل في خمريات تميم يجد أنه قد كتبها في مجلس الخمر ليصف لحظة من لحظات النشوة، ومن ثم فإن محتواها يقتضي القصر، وقد ترددت في شعر تميم إحدى وثلاثين مرة، ولو أننا تأملنا في أغلب لوحات الوصف لوجدناه أشبه بلوحات شعرية نابعة من الملاحظة المباشرة؛ فالشاعر يرى منظراً أعجبه فيكتب فيه أبياتاً سريعة، وقد ترددت تلك اللوحات في مقطعاته ستاً وأربعين مرة، وثمة أغراضاً أخرى لم يكتب فيها تميم إلا أبياتاً محدودة مثل الشكوى والزهد، ولعل مراجعة حياة تميم تكشف عن رجل يقضي حياته باحثاً عن المتعة في الخمر والجواري والغناء والطبيعة، ومن ثم فلم تكن الشكوى والزهد إلا نتاج لحظات إفاقة قلما نقع عليها في حياته أو شعره، الأمر الذي يرجح ورودها في شكل مقطعات، ولا يتبقى لنا من أغراضه الرئيسة إلا غرضان هما الغزل والمديح؛ أما الغزل؛ فإن من ينظر في الشعر العربي بوجه عام منذ القرن الرابع الهجري يلاحظ تطوراً نوعياً في شكل القصيدة بوجه عام وفي قصيدة الغزل بوجه خاص؛ إذ اتجه الغزل نحو المقطعات واختفت القصائد الغزلية، ولو وضعنا في الاعتبار تردد الغزل ثماني وسبعين ومائة مرة لرجحنا ميله إلى القصر أكثر من الطول، ويتبقى غرض واحد ربما يتسرب إلينا الشك في أنه قد وضع في صورة قصائد وهو غرض المديح؛ إذ نلمح في ديوان تميم ما يربو على أربعين قصيدة طويلة في مدح والده المعز أو أخيه العزيز بالله، الأمر الذي قد يشي بأن أبياتاً قد ضاعت من مقطعات المديح، لكن ثمة أمرين ينفيان هذا الظن؛ أولهما : أننا قد وصلتنا قصائد أخرى مكتملة في المديح كما أسلفنا، ومن ثم فمسألة تعمد ضياعها أمر غير مقبول، وثانيهما : أن تتبع ختام مقطعات المدح التي وصلتنا يجري على سنن الشعراء في ختام قصائدهم بنوع من الحكمة على نحو يقطع بأن القصيدة قد انتهت .

أما العامل الثاني فيتعلق ببنية المقطعة نفسها؛ إذ لو كانت المقطعة أبياتاً من قصيدة لشعرنا بنوع من القطع في المطلع والختام، ولو أننا تأملنا مطالع مقطعاته –

أبياتها الأول – فسنجدها تتسم ببراعة الاستهلال على النحو الذي سوف نبينه لدى دراستنا البناء الفني للمقطعة، أما خاتمة مقطعاته فغالباً ما كانت تختم بالحكمة، أو بما يشعر بأن المعنى قد انتهى، ومن ثم فافتراض اقتطاع الأبيات من قصائد غير وارد، أما افتراض خضوع الأبيات لضرب من الاختيار الأسلوبي فهو أمر يتطلب أن تكون هناك دراسات شعرية ونقدية قد تحلقت حول شعر تميم وقامت باختيار نماذج من شعره في أغراض معينة ووفق ضوابط معينة، وهو الأمر الذي لم نجد له أثراً في مخطوطات الديوان ولم يشر إليه المحققون.

ويتصل العامل الثالث بشخصية الشاعر نفسه؛ إذ تشير أخبار تميم إلى رجل يقضي جل حياته في مجالس اللهو والخمر، فالحياة فى نظره إن هي إلا لذة يقتنصها الأمر الذي يفسر أن الغزل والخمريات والوصف تحتل ما يربو على ستين بالمائة من إجمالي مقطعاته، وإذا وضعنا في الاعتبار حياته القصيرة؛ إذ توفي وهو في الثامنة والثلاثين، وما تعرض له من نفي وإبعاد غير مرة؛ فإننا أمام شاعر لا يعرف الاستقرار، ألا ترى ما يحفل به ديوانه من مقطعات تكشف عن حنينه إلى الأماكن التي نفي أو أبعد عنها، ومن ثم فشاعر مثله لم يكن ليميل إلى القصائد الطويلة التي تحتاج إلى نفس شعري طويل، أما قصائده الطويلة مثل معارضته لابن المعتز ومدائحه للعزيز بالله ودفاعه عن الشيعة، ففي ظني أن السبب في طولها اتصالها بقضايا المعتقد الفاطمي، فالشاعر برغم إقصائه وإبعاده عن المناصب الرسمية لم يستطع أن يتجرد من انتمائه ونسبه ومعتقده، ورأى في نفسه–وإن لم ير الآخرون– لساناً يدافع عن الفاطميين ضد أعدائهم في فترة احتدم فيها الصراع بين الفاطميين والعباسيين

وانطلاقاً مما سبق يمكن للباحث أن يرجح مطمئناً أصالة المقطعات في شعر تميم؛ إذ إنها نصوص شعرية مكتملة بنائياً على المستويين المضموني والشكلي .

– 3 –

قيم العطاء المضموني في مقطعات تميم

تشهد المقطعة – كما أسلفنا حضوراً بارزاً في شعر تميم بن المعز؛ إذ يبلغ عدد المقطعات الشعرية في ديوانه سبعاً وأربعمائة مقطعة من إجمالي خمس وستين وخمسمائة قصيدة، هي مجموع قصائد الديوان؛ أي أن المقطعة في شعره تمثل اثنين وسبعين بالمائة من مجموع إنتاجه الشعري، الأمر الذي يغري الباحث بالقول إن المقطعة هي النوع الشعري الغالب على إنتاج تميم بن المعز، ويكشف لنا الجدول الآتي عن النسبة التي احتلها كل غرض شعري من مقطعات تميم :

	الغرض الشعري	عدد المقطعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية لحضور المقطعات	النسبة المئوية للنفس الشعري
1	الغزل	178	876	%43.7	%41.6
2	الوصف	46	209	%11.3	%9.9
3	المديح	45	286	%11.5	%13.5
4	الإخوانيات	40	241	%9.8	%11.4
5	الخمريات	31	167	%7.6	%7.9
6	الشكوى	16	88	%3.9	%4.4
7	التوقيعات الشعرية	15	49	%3.6	%2.3
8	التهادي	10	45	%2.4	%2.1
9	الفخر	6	39	%1.4	%1.8
10	الزهد	3	13	%1.2	%006.
11	الرثاء	1	8	%002.	%0038.
12	أغراض متفرقة	16	104	%4.0	%4.9
13	الإجمالي	407	2104	%100	%100

ونخلص من الجدول السابق إلى عدة نتائج أهمها :

أولاً– بإمكاننا تقسيم الأغراض التي انتظمتها مقطعات من حيث الكم إلى أغراض كبرى، وتضم خمسة أغراض هي : الغزل والوصف والمديح والإخوانيات والخمريات وتمثل نحو 81% من إجمالي مقطعات تميم، وأغراض صغرى، وتشمل ستة أغراض هي : الشكوى والتوقيعات الشعرية والهدايا والفخر والرثاء والزهد فضلاً عن بعض الأغراض المتفرقة، وتمثل في مجموعها 19% من إجمالي مقطعات تميم .

ثانياً- يكشف لنا تتبع أغراض الشاعر عن تنوع أغراضه، الأمر الذي يكشف عن صقل موهبته الشعرية؛ إذ لم يترك تميم غرضاً من أغراض الشعر خلا الهجاء إلا وكتب فيه، الأمر الذي ينفي عنه ما ألصقه به معاصروه من أنه لم يكتب شعره بل كتبه غيره.

ثالثاً- يمثل الغزل والخمر نحو 50% من مقطعات تميم، الأمر الذي يتفق مع ميل الرجل للهو والتمتع بملذات الحياة.

ونحن إذ نحلل مقطعات تميم فسنحاول بيان قيم العطاء المضموني في كل غرض على حدة،من خلال تناول المعاني التقليدية التي أوردها تميم، وما نلمحه من مظاهر التجديد على النحو الآتي :

أولاً – الأغراض الكبرى :

ونقصد بها الأغراض التي شغلت القسم الأكبر من مقطعات تميم بن المعز وهي خمسة أغراض: الغزل والوصف والمديح والإخوانيات والخمريات؛ إذ تمثل في مجموعها 83.9% من إجمالي مقطعاته، وسوف نتناولها على النحو الآتي :

1) الغزل :

شهد الغزل تطوراً كبيراً على مستوى الخطاب الشعري بداية من القرن الرابع الهجري فبعد أن كان حضوره مقتصراً على مقدمات القصائد، وبضع قصائد طوال تضم إلى جانب الغزل أغراضاً وموضوعات أخرى، رأينا الشعراء يفردون للغزل مقطعات مستقلة ومختصة به، "حتى اختفت فكرة القصيدة في موضوع الغزل عند كثير من الشعراء في القرن الرابع، وبدا أن أكثره تحول إلى مقطعات قصيرة، فالغالب أن يخصص الشعراء قطعاً شعرية مستقلة بهذا الفن"[86].

ولعل ثمة أسباباً أدت إلى غلبة المقطعات على شعر الغزل في القرن الرابع الهجري؛ يأتي في مقدمتها اتجاه الغزل نحو وحدة الموضوع من خلال سيطرة فكرة واحدة وشعور واحد عليه[87]، ذلك فضلاً عن ارتباطه بالغناء الذي يتطلب المقطعات القصيرة كي يسهل تكرارها ودورانها على الألسنة "[88].

ويقودنا تتبع حضور الغزل في العصر الفاطمي بوجه عام وفي مصر الفاطمية على وجه الخصوص إلى الحديث عن الطابع العام الذي سيطر على قصائد الغزل؛ فقد كان الشاعر الفاطمي يمثل نمطاً مختلفاً لسابقيه؛ إذ كان في غزله "لا يأتي بأجزاء الجسم ليصفها وصفاً واقعياً – إن صح هذا التعبير – إنما كان دائماً يتحدث عن الناحية النفسية أكثر مما يتحدث عن الصفات الحسية، وهنا نرى فرقاً كبيراً بين شعراء العرب القدامى وشعراء مصر الفاطمية؛ فالشاعر العربي كان مادياً في وصفه، والشاعر المصري كان عاطفياً، وإنما جاء هذا الخلاف من تحضر مصر الفاطمية ورقي عاطفة المصريين برقي حياتهم"[89]، كما أن شعراء مصرلم يكن همهم " أن يقفوا في غزلهم على تصوير مختلف مشاعرهم عند رؤية الحبيب، أو أن يتحدثوا عن جماله وصفاته، وما يفعله كل ذلك في نفوسهم، إنما صوروا من ناحية أخرى الشوق لرؤية المحبوب إذا بعد عن أنظارهم أو فارقهم إلى مكان آخر، فالحديث عن الفراق أخذ حيزاً كبيراً من غزل شعراء مصر الفاطمية "[90].

ويكشف لنا استقراء مقطعات تميم عن حضور فاعل للغزل؛ إذ أورد تميم ثماني وسبعين ومائة مقطعة غزلية؛ أي ما يعادل أربعة وأربعين بالمائة من إجمالي مقطعاته، الأمر الذي يعكس غلبة الغزل على مقطعات تميم، ولعل سيطرة الغزل على رجل مثل تميم عانى حالة من التهميش على المستوى السياسي بعد حرمانه حقه في الولاية والإمعان في إبعاده عن أي مشاركة رسمية – ليس بالأمر المستغرب؛ إذ لم يجد تميم ملجأ ومتنفساً يبثه همومه وآلامه سوى الانغماس في مجالس اللهو والخمر، التي كانت المرأة جارية أو قينة تحتل واسطة العقد منها، وإذا أضفنا إلى ذلك ما تمتع به من حس مرهف وعاطفة جياشة كان من الطبيعي أن تهفو تلك النفس التواقة إلى الجمال بمختلف مناحيه إلى الغزل وتنشد فيه أغلب شعرها .

ولا نكاد نقع فيما وقع بين أيدينا من مصادر تناولت شعر تميم عن أية إشارة لزواجه، كما لم نعثر فيما وصلنا من شعره عن صورة لزوجته، وإن كانت المصادر تجمع على أن تميم كان له ولد يسمى علياً وكان يكنى به[91]، ونخلص من هذا إلى أن المرأة التي تغزل فيها تميم " ليست صاحبة، ولا زوجاً، بل هي غالباً غانية أو قينة

من نساء المتعة تمتعه حساً بمتع الجسد، وصوتاً بلذة الغناء وغزله عامة يدور في هذا المجال وهو رقيق مناسب لموضوعه"[92].

ويفضي تتبع غزل تميم إلى اتجاهين رئيسين؛ أولهما : الغزل التقليدي بقسميه العفيف أوالعذري، والصريح أو الحسي، ذلك إذا استثنينا التغزل بالغلمان الذي لا نلمح له سوى إشارات ذكرها لدى وصفه السقاة من غلمان الديارات، وثانيهما :ما نلمحه من ظواهر أخرى داخل ذلك الإطار الغزلي تكشف عن نوع من التجديد اتسم به تميم، وسنعرض أولاً للغزل التقليدي لدى تميم بنوعيه العفيف والصريح بشيء من الإيجاز،ثم بعد ذلك نتناول أهم الظواهر الجديدة التي ألح عليها تميم في غزله.

يتجلى الغزل التقليدي لدى تميم بنوعيه المعنوي والحسي من خلال أربع لوحات؛ تختص اللوحة الأولى بإظهار مفاتن المحبوبة ووصفها على المستويين المعنوي والحسي، وهو ما يقودنا إلى الوقوف على نظرته للجمال؛إذ لم يكن تميم ينظر لهذا الجمال نظرة خاصة، بل كان يمثل جزءاً مما حفلت به الطبيعة من عناصر الجمال،ولذا فهو يصف المحبوبة بين البساتين وكأنها الخمر المصفاة والظبية وزهرة النيلوفر فيقول :

رأيتُ في البستانِ إنسانةً صفراءَ، للألباب سلاَّبَه
كأنها لما بدت ظبيةٌ من الظباء العُفْر مُرتَابَهْ
فقلتُ نِيلُوفَرةٌ هذه أم بفؤادي أنتِ لَعَّابَه[93]

فتلك المحبوبة ما كانت لتسبي العقول إلا بما تماهت به مع الطبيعة فأخذت من الخمر بريقها، ومن الظباء جمالها، ومن النيلوفر إيماءته، ولعلك تلاحظ ما يكسو هذا الوصف من عفة؛ إذلم يتعرض لجسدها وإنما اكتفى بتجسيد جمالها في لوحة فنية موظفاً عناصر الطبيعة التي تماهت مع المحبوبة لترسم تلك اللوحة الفنية، وتتعدد صفات المحبوبة في شعر تميم فتراه يشبه حمرة وجنتيها بالورد، وفمها البارد بالبرد، وبالأقحوان، وخدها بالتفاح، ولحظها بالسيف، وريقها بالخمر، وعينيها الواسعتين بالرشأ، وحسن عارضيها بالكافور، وريحها بالنسرين، وصفاءها بالخمر والبدر، وعيونها بالحور، وقدودها بالأغصان[94].

ولا يكتفي تميم بما يورده من أوصاف متفرقة فيقدم لوحات متكاملة يصف فيها بريشته كل جزء من جسد المحبوبة قائلاً :

آهِ من تَفتيرِ عينيـ كِ ووَرْدَيْ شَفَتَيْكِ
آه مما جالَ من ما ءِ الصِّبا في وُجْنَتَيكِ
آهِ من ليلٍ تبدَّى طالعاً من طُرَّتَيك
آه من قدِّكِ إذما ل على رَادِفَتَيكِ
آه من صبحٍ وليلٍ كَمَنَا في عارِضَيكِ
كيف لا يجذبُ لَثمِي عَنبراً في لَبَّتَيك
وهما كالماءِ لا يثـ بت في أُنْمُلَتيكِ
فاز من قَبَّلّ يـا قر ةَ العينِ يَدَيك[95]

والمقطوعة السابقة كما ترى " تأوهات نابعة من قلب فياض بالعاطفة وطافحة بكل الأماني والآمال وخارجة من أعماق من ذاق طعم الحب والغرام، وقد أبى تميم إلا أن يرسم صورة للمحبوبة يجعلها رمزاً للحب ومثالاً للجمال من خلال وصف عيونها بالفتور والنعاس، وتشبيه شفاهها بالوردة الحمراء، وخدودها التي تسقى بماء الشباب النضير، وشعر رأسها بلونه الأسود الحالك، وقدها الأهيف حينما يرتكز على الردفين ويشبه الليل والصباح بأنهما كمنا في عارضيها، وينتهي أخيراً إلى أن من يقبل يديها يفوز بالغنيمة"[96].

أما اللوحة الثانية فتتجلى من خلال التشبيب بالمحبوبة،وتصوير ما يلاقيه من تباريح الشوق من أجل الظفر بلقائها، ويحفل الديوان باللوحات التي تصور اشتياقه للقاء المحبوب[97]، ويرتبط بذلك المعنى ما اعتصره من ألم نفسي بسبب فراق المحبوب، فيصف في غير لوحة مشهد الوداع وما كان له من أثر سيئ عليه حتى إن الدموع تمتزج بالدماء، ويصير الوداع أشبه عنده بالموت فيقول :

وإذا تـأملتَ الوداعَ رأيتَه دمعاً يَفيضُ على الخدودِ دماءَ
ولو اَنَّ قلبي فيك أُعطِيَ سُؤلَهُ يومَ الفِراقِ لفارقَ الأحشاءَ[98]

وتتجلى اللوحة الثالثة في تصوير حميمة اللقاء بعد الفراق؛ فبعد أن حرم الشاعر لقاء محبوبته وفارقته فترة من الزمن؛ فإن حرارة اللقاء ينبغي ان تكون بحجم قسوة الفراق وهو ما يصوره بقوله :

ولما تَلاقَينا ولم نَخش كاشِحاً ولم نَتكاتم ما بنا من جوى الحبِّ
جعلتُ يدي مُستخبراً فوق قلبِهَا وجالتْ بيُمنى راحتَيها على قَلبي
ويتنا على غيظ العدو ورَغمِه ضجيعَين نجني الطِّيبَ من شجرِ القُربِ(99)

ويعلق أحد الباحثين على النص السابق قائلاً :" ما أظرفه من لقاء بين حبيبين، بل ما أروعها من صراحة في موضوع الحب يعلنها تميم دون خوف أو مواربة، وما أصدقها من عاطفة يظهرها الشاعر للحبيب عن قلب طافح بالعاطفة والشوق، وكم في ذلك اللقاء من إبداع حين يصوره كأشد ما يكون حماساً وعاطفة ...محبان يضعان أيديهما فوق قلبيهما ليستخبرا ما فعلته تلك اللقاءة المفاجأة، وليسمعا الدقات النابضة بالشوق والحنان، وليدركا أثر ذلك الحب الذي ولد فيهما النشوة، وكان أن أمضيا ليلة هانئة يعبان فيها من الحب ما طاب لهما، وكان البدر طالعاً في صحن خدها، والبرد العذب الأبيض يبدو في ثغرها لؤلؤياً ناصعاً "(100).

وتتعدد مشاهد اللقاء في مقطعات تميم، ويغلب عليه الحميمية، ولعل ميل الشاعر إلى تلك الحميمية في اللقاء بما تضمه من عناق وقبلات يطل بوفرة في مقطعاته(101)، حتى إنه يعد القبلة ألذ الأشياء في الحياة قائلاً :

أَعذبُ الأشياءِ عندي قُبلةٌ في صَحنِ خَدِّ 102

وعلى الرغم مما تكشف عنه الأبيات من تجربة شعورية مكتملة لدى تميم بن المعز تناول فيها كل عناصر الغزل؛ فإن المعاني السابقة معان تقليدية سبقه إليه شعراء الغزل عبر رحلته الطويلة الممتدة من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي.

أما التجديد الحقيقي لدى تميم في مقطعاته الغزلية؛ فإننا نلمحه من خلال أربع ظواهر بارزة في تلك المقطعات.

وأول تلك الظواهر **توظيف المعتقدات الفاطمية في سياق القسم**؛ فالشاعر وهو بصدد البرهنة للمحبوبة على حبه وصدقه يقسم لها بمعتقداته الفاطمية، فيقول :

لا والمُضَرَّجِ ثَـوبُـهُ في كربلاءَ من الدماء
لا والوَصِـيِّ وزوجِه وبنيه أصحابِ الكِسَاء
أوْلا فـإني للعُصَا ةِ الغاصبينَ الأَدعِياء
ما حُلتُ يا ذاتَ اللَّمَى عما عَهِدتِ من الوفاء[103]

ونلاحظ هنا أنه يقسم للمحبوبة بكل ما هو غالٍ عنده، فيقسم بالمضرج ثوبه في كربلاء وهو الحسين عليه السلام، ويقسم بالوصي وهو علي بن أبي طالب في معتقد الشيعة، وبزوجه وهي فاطمة الزهراء عليها السلام، وبنيه ويقصد الحسن والحسين وهؤلاء جميعاً هم أصحاب الكساء، كما يذكر العصاة الغاصبين، ويقصد بهم هؤلاء الذين اعترفوا بخلافة أبي بكر وعمر والأمويين والعباسيين، ويتكرر عنده المعنى ذاته في مقطعة أخرى[104].

أما الظاهرة الثانية فهي تقنية فنية **يجري فيها تميم وصف المحبوبة على لسانها** وكأنها هي التي تصف نفسها، وهو ما يظهر في قوله :

شَبَّهْتُهَا بالبدرِ فاستَضْحَكَت وقابلت قـولِيَ بالنُّكرِ
وسفَّهَت قولي وقالت متى سَمُجُت حتى صرتُ كالبدرِ
البدرُ لا يَرنو بعينٍ كما أرنو ولا يَبسِمُ عن ثَغرِ
ولا يُمِيط المِرطَ عن نَاهدٍ ولا يَشـدُّ العِقدَ في نحرِ
من قاسَ بالبدرِ صفاتي فلا أزال أسيراً في يَدَيْ هَجري[105]

ولعل هذا الحديث المتخيل الذي أجراه على لسان المحبوبة إن هو إلا حيلة بلاغية يريد بها أن يبلغ بالمحبوبة الأنموذج الكامل للجمال، وقد أجراه على لسانها ليكسب المشهد ضرباً من الواقعية ويتوسع في الوصف ويبالغ فيه كيفما شاء .

وثمة تقنية ثالثة تظهر في **اعتماده على الحوار بينه وبين المحبوبة** ليكون طرفا التجربة المحب والمحبوبة مشاركين في نوع من ثنائية الغزل، وقد ترددت تلك التقنية في مقطعاته سبع مرات[106].

ولعل أكثر تلك المشاهد الحوارية تعدداً في الأصوات قوله :

عانقت لامَ صُدغِها صادُ لثَمِـي فأرتها المرآة ُفي الخـدِّ لِصَّاً

فاسترابت بما رأت ثم قالت : أكتاباً أرى ولم أرَ شخصاً
ودَعَتنِي لمحوهِ فتمكَّنـ ت من الوجنتين لمَساً وقرصاً
ثم قالت : ألا امحُهُ محو من يجـ هد في محوهِ ومن يتقصَّى
قلت: بالقشط يَمَّحِى ، قالت اقشط بالثنايا وأَتْبِع القشطَ مَصَّاً
قلت : إن الذي أمرتِ به فـر ضٌ علينا مؤكدٌ ليس يُعصَى
ورأت إثر ما محوت فقالت : كان لصاً فصار والله فَصاً
قلت : إن الفصوص تطبع باللَّثـ م على خَدِّ كُلِّ من كان رَخْصَاً[107]

والشاعر هنا يقدم لوحة فنية رائعة يسبغ عليها من ألوان الخيال ما شاء ليمنحها الحيوية، وتبدو وكأنها قصة حقيقية؛ فهو يصور لام اللثم وقد تضافرت مع صاد الصدغ على خد المحبوبة حتى رأتهما معاً مرسومين على خدها (لص)، وهنا بدأ الحوار حين طلبت منه أن يمحو تلك الكتابة فحاول محوها بالقرص واللمس، ويخبرها أنها لا تمحى إلا بالقشط، فتوافق وتطلب منه أن يزيد على القشط مصاً، ليتحول اللص الذي ظهر على خدها إلى قرص، ولعل ذلك الحوار الرائع حول قبلة على خد الحبيب يكشف عن خيال خصب لدى الشاعر مكنه عبر ثمانية أبيات أن يجري حواراً متخيلاً لا يتغيا منه إلا وصف جمال خد المحبوبة وبيان أثر التقبيل فيه ولذته،وحميمية المشهد وحرارته.

أما الظاهرة الأخيرة فتتمثل في **بعض المعاني الجديدة التي أضافها تميم** إلى ما عرفناه من معاني الغزل الموروثة قبله، ومن هذه المعاني وصفه لنقاب المحبوبة الأسود على الوجه الأبيض وكأنه القمر الملبد بالغيوم قائلاً :

نَقَّبَتْ وجهَها بخَزٍّ وجاءت بمُدامٍ مُنَقَّبٍ بزجاج
فتوهَّمتُ في النِّقابين منها قمراً طالعاً وضَوءَ سِرَاج[108]

ويمضي ليصف الهجر بأنه عقاب يرجو المحبوبة ألا تعاقبه به قائلاً :

عاقب بما شئتَ سوى الغدرِ واغلق رِضا قلبِكَ عن غَدري[109]

ويصف كلام المحبوبة بأنه كالقبلات، فكأنها حين تتكلم تقبل نفسها :

يـا ذا الذي بكلامِـهِ أَمسَـى يُقَبِّلُ نَفسَهُ[110]

وهكذا جمع تميم في مقطعاته الغزلية بين التقليد والتجديد، وإن كان إلى التقليد أميل، وهو ما يكشف عما لشخصيته من ارتباط بغزلياته ؛ إذ " كان نسيج وحده بين شعراء الغزل، فحياته ونفسيته وآماله وآلامه وقلبه وعواطفه كلها كانت تتآمر في سبيل إرهاق نفسه الجبارة الأبية، ولهذا نراه عندما ينظم الشعر؛ فإنه ينظمه ليرضي به عواطفه، ويصور مشاعره وما يختلج في صدره من أحاسيس، وما تزخر به حياته من مظاهر الترف والنعيم والعظمة، لقد كان شعره صورة لحياته الخاصة أولاً ولحياة الطبقة المترفة ثانياً وفوق ذلك مرآة للفن والجمال ... وعند الرجوع إلى غزله الرقيق يظهر لنا أنه كان يتذوق الحياة تذوق الفنان، وينظر إليها نظرة الشاعرالمطبوع الملهم"[111].

2) الوصف:

شهد الوصف تطوراً ملحوظاً في القرن الرابع الهجري؛ إذ "أولع الشعراء بوصف كل الأشياء الجديدة التي تحيط بهم في حياتهم وتقع عليها أبصارهم مما أفرزته الحضارة الإنسانية، كما قويت في نفوسهم رغبة عظيمة للنظر بأعينهم في تلك الأشياء نظرة فنية، وإلى الإبانة عنها إبانة واضحة في قطع شعرية، وهكذا قام الشعر مقام الفن التصويري في هذا العصر، وذلك إرضاء لرغبة الناس في الميل إلى الطرائف المستحدثة"[112].

أما في مصر؛ فقد "غلبت الطبيعة المصرية على الشعراء فظهر في وصفهم الصور الهادئة التي ليس بها تعقيد الفلاسفة ولا عمق المفكرين، إنما كانت صورهم هي صور الحياة اليومية التي كان يحياها المصريون"[113].

وقد كان لشعراء العصرالفاطمي مذهب خاص بهم؛ إذ "لم يصفوا الطبيعة على أنها لون من ألوان الفلسفة الطبيعية، ولم يتحدثوا عنها حديثاً يؤدي بهم إلى معرفة الخالق، بل تركوا ذلك كله لعلماء المذهب الفاطمي،واتخذوا لأنفسهم مذهباً فنياً خالصاً مصدره جمال الطبيعة؛ فإذا هم يسبغون على المناظر التي وصفوها ألوان الحياة التي يألفونها من ملبس ومأكل ومسكن، ويحاولون أن ينتزعوا من الطبيعة صوراً هي أقرب إلى صور الحياة التي اعتادوها"[114].

ويفضي تتبع شعر تميم إلى ما كان للوصف من حضور فاعل على مستوى المقطعات؛ إذ خص الوصف بست وأربعين مقطعة؛ أي ما يعادل 11.3% من إجمالي مقطعاته، ولعل سبب حضور الوصف على هذا النحو تلك الحياة اللاهية التي عاشها تميم بين المتنزهات والديارات، والقصور، وغيرها من مظاهر الطبيعة الخلابة، ذلك فضلاً عما تمتع به تميم من دقة الملاحظة وقدرة فائقة على التصوير، فراح يصف ويصور كل ما وقعت عليه عيناه، وقد كان تميم في وصفه " يفيض عليه من عواطفه وحياته، وعندما يصور الطبيعة نراه يعيرها روحه بكليتها، ويفضي إليها بإحساسه ...فتبرز مقدرته البارعة في التشبيه الفني والتشخيص الدقيق للصور والألوان "[115].

ويفضي تتبع لوحات الوصف في مقطعات تميم إلى عدة أنواع من الوصف تجمع بين مظاهر الطبيعة المائية والنباتية، ووصف آلات الغناء والموسيقى، ووصف الشخصيات وتصويرها .

أما **وصفه الطبيعة**؛ فلم يترك تميم مظهراً من مظاهر الطبيعة يمر بعينيه إلا وصفه وصفاً دقيقاً خالعاً عليه مشاعره ومحدثاً نوعاً من التماهي بينه وبين عناصرها.

أ) الطبيعة المائية :

كانت مصر تزخر بألوان الطبيعة المائية من أنهار وبحيرات وبرك ونواعير وأسماك،وقد فتن بها تميم فلم يترك مظهراً من مظاهرها إلا وقد خصه بلوحاته ومقطعاته؛ فيتردد عنده وصف النيل[116]، كما يصف بركة الحبش[117]، ويصف النواعير [118]، ويصف سمك الراي[119]، وسنحلل على بعض لوحاته في وصف الطبيعة المائية لنقف على أهم ما يميز فن الوصف عنده من خلال تلك اللوحات،ولعل أهمها وصف النيل؛ إذ ارتبط المصريون بنهر النيل منذ أقدم العصور فأثر فيهم وتأثروا به، وقد أشارت إحدى الباحثات إلى ما تمتع به نهر النيل من خصوصية؛ إذ"لم تقم حضارة في بلد كما قامت حضارة نهر النيل في مصر "[120].

ونتيجة لتلك الخصوصية كان من الطبيعي أن يكون للنيل حضوره لدى الشعراء المصريين، وبينما تذهب إحدى الباحثات إلى أن: "ما قيل في النيل في الشعر

المصري قليل وسطحي لا يتأمل فلسفة تاريخ هذا النيل العظيم ولا يتعمق أسراره فيستوحي منه صوراً فنية رائعة روعته"[121]. فإن هذا الرأي يبدو سطحياً معتمداً على النظرة المباشرة؛ إذ إننا " إذا وسعنا النظر إلى الأدب المصري فإننا نجد من هذا الأدب ما يعبر عن ذات مبدعة إنساناً وفناناً يتجاوب بأسلوبه الأدبي وذوقه الفني مع معطيات ثقافته،وحاجات عصره، وقضايا مجتمعه، كما نجد من أدب الطبيعة المصري ما يجسد آلام وآمال مبدعه؛ بحيث يتفاعل الأديب مع الطبيعة التي يصورها تصويراً إنسانياً يقدم به موقفه من الحياة،وفلسفته متمثلة في وعيه بمتناقضاتها "[122].

وقد شهد النيل حضوراً فاعلاً في شعر تميم؛إذ تراه يخصه بست مقطعات وصفية تكشف عن إعجابه به وتتبعه لأوصافه في حركته وسكونه وما لها من أثر نفسي على الشاعر.

وها هو ذا تميم يصف النيل بأنه رمز البهجة والسرور قائلاً :

نَظَرتُ إلى النيلِ في مَدِّهِ بموجٍ يزيدُ ولا ينقصُ
كأن معاطِفَ أمواجِه معاطفُ جاريةٍ ترقصُ[123]

والشاعر هنا وهو بإزاء وصف حالة المد وما فيها من ارتفاع موج النيل يخلع عليه من مشاعره؛ فيصور أمواجه في حركتها بالجواري اللائي يرقصن ليضفي بتلك الحالة الموسيقية بهجة وسروراً ينتشي بها كل من يرى هذا المشهد

وثمة لوحة ثانية تكشف عن أن الشاعر"زادت صلته الشخصية بالطبيعة فأصبحت تثير في نفسه استجابة ذاتية بعيدة عن النمط التقليدي"[124] وغدا النيل لديه معادلاً موضوعياً يعبر من خلاله عما يجيش بصدره من انفعالات نفسية وهو ما يظهر في قوله :

انظر إلى النيلِ قد عَبَّا عساكِرَهُ من المياه فجاءت وهي تَستبقُ
كأنَّ خِلجَانه والماءُ يأخذُها مَدائنُ فُتِحَت فاحتَازها الغرقُ
كأن تَيَّارَهُ مَلِكٌ – رأى ظَفَراً فكَرَّ إثرَ الأعادي – مُحنقٌ نَزِقُ
كـأن ماءَ سواقيهِ لناظِرِها شُهبُ الخيولِ إذا ما حَثَّها العُنق
فاشرب مُغَنَّى فإن اللهوَ مُنبسطٌ واطرب مهنا فهذا مَنظَرٌ أَنِقُ[125]

ونلاحظ أن تميم الشاعر الحالم الرقيق يظهر بصورة مغايرة؛ إذ يكتم بين ضلوعه شعوراً بالثورة نتيجة ما تعرض له من ظلم بحرمانه حقه في ولاية العهد مرتين، وحرص أبيه على إبعاده عن أي عمل رسمي، ولكنه لم يستطع أن يصرح بتلك الثورة فراح "يخلع على النيل صفات القوة والتسلط متنفساً له عن سخطه من خضوعه واستسلامه لما وقع عليه من ظلم"[126] وهو ما برز في تشبيهاته التي يستخدمها لتوحي بالقوة والجبروت "ويسقطها على تصويره للنيل ليعبر عن مشاعره المكبوتة؛ إذ يبدو النيل، وقد أعد من المياه جيوشاً هادرة، تقتحم الخلجان فتجعلها مدناً غريقة، وينطلق تياره الجارف فكأنه – في انطلاقه – ملك منتصر يطارد أعداءه، وقد أفقدته نشوة النصر حكمته وتعقله"[127].

وهكذا فقد أجاد شاعرنا في تقديم لوحة فنية للنيل يبث من خلاله مشاعره ويتخذها متنفساً لهمومه وآلامه؛ إذ لم يعد النيل ذلك المنظر الخلاب الذي تهفو إليه القلوب وتصبو إليه الأنظار، بل تجاوز هذا الدور ليصير معادلاً موضوعياً للشاعر نفسه وركيزة من ركائز تجربته .

ومما يتصل بالطبيعة المائية أيضاً وصفه للناعورة الذي تردد في مقطعاته ثلاث مرات ، ونلاحظ أن الشاعر يركز على حالة التماهي بينه وبين عناصر الطبيعة التي يبثها حزنه ويجعلها تشاركه آلامه، فيربط بين جريان الماء وجريان الدمع فيخلع على النواعير كل صفات الإنسان الحزين فيجعل تحدر مائها بكاء، وصوت دواليبها ألحاناً حزينة وهو ما ينسحب على وصفه للناعورة بأنها " باكية من غير أدمع " وبأنها " تئن بلا زفرة " وبأنها " تبكي وليست بمحزونة "[128].

ب) الطبيعة النباتية :

فتن تميم بما عجت به مصر من مظاهر الطبيعة النباتية من زروع وثمار وأشجار وأزهار، واتخذها مسرحاً للهوه وملذاته ومجالس خمره، ومن ثم فلم يترك مظهراً من مظاهرها إلا وحرك ريشته ليصفه ويخلع عليه من أحاسيسه ومشاعره، وتتعدد في شعره اللوحات فيصف الثماركالتفاح، والمشمش، والكرم، ويصف الأزهار كالنيلوفر،

والأترجة، والنرجس، والياسمين والخرم[129]، ومن أروع لوحاته الوصفية تلك التي يصف فيها النرجس قائلاً :

أذكرني النَرْجِسُ أجفانَ مَنْ غادرَنِـي في صُفرَةِ النَّرجِسِ
فلم أزل ألثم مبيضَّه شَوقاً على طِيبِ جَنَى الأَكؤُسِ
حتى أشابَ الصبحُ فرعَ الدُّجى ولم أنم عنه ولم ينعِس
يا من حكى النرجسُ لي نَشره ماذا تقلَّدت من الأنفسِ
هبك لَبِست الصبح وجهاً فمِن أينَ لبستَ الشَّعر كالحِندِسِ
واللهِ لا زالَ عليك الهوى وَقْفاً وإن كنتَ الظلومَ المُسِي[130]

ولا تقتصر الأبيات هنا على وصف جمال النرجس، وإنما خلع عليه الشاعر صفات البشر؛ إذ ذكره بالحبيب "الذي غادره وهو أصفر من ألم الفراق، وهذا ما جعله يلثم ثغره ويعب من لماه أصفى الكؤوس الرحيقية وعلى هذه الحال ظل حتى طلوع الفجر، فهو لم ينم وحبيبه لم يتسرب إلى جفنه النعاس، وأخيراً يناجيه : أنت يا من حكى النرجس عنك وعن عبيرك وعن أنفاسك، وعلى فرض أنك ألبست وجهك سناء الفجر، فمن أين جئت بالشعر الأسود ؟،وفي النهاية يقول له:إن الحب والهوى أصبحا وقفاً عليك، ولكنك لا تزال ذلك الظلوم المسيئ"[131].

ج) وصف آلات الغناء والموسيقى :

كانت حياة تميم – كما أسلفنا – وقفاً على مجالس اللهو والموسيقى والغناء، ومن ثم فقد راح يصف آلات الغناء والموسيقى كالعود والدف وغيرها، متخذاً منها معادلاً موضوعياً لآلامه وأحزانه، ومن ذلك وصفه عود الغناء قائلاً :

لقد نطق العودُ عن سرِّهِ فغادرَ كُلَّ صحيـحٍ كئيب
فشبهتُ مَيْلَ معاصِيرِهِ إذا مِلنَ بعدَ استواءٍ وطِيب
بوجه حبيبٍ بدا ضاحكاً فعَنَّ لـه لحظُ عينِ الرَّقِيب
فلما استوى نُطقُ أوتارِهِ حكى نقرُها حسنَ لفظِ الحَبيب
تجسُّ الأناملُ دَستانه كما جَسَّ عِرقَ العليلِ الطبيب
فيُسمِعنا حركاتِ السرور ويَكشِف عنا بناتِ الكروب"[132]

والمتأمل في الأبيات السابقة يلاحظ حالة من التماهي بينه وبين ذلك العود، الذي ينطق بالأسرار ويعبر عن المشاعر الحزينة؛ فحين تحرك الأنامل أوتاره الرقيقة تنطق تلك الأوتار بالألحان التي تشبه لفظ الحبيب، ويرسم صورة أخرى للعود وكأنه مريض، وقد استحال العازف طبيباً يلمسه ويجسه برفق وحنان مخافة أن يزيد آلامه وأوجاعه؛ فكما أن ذكرى الحبيب تبعث البهجة والسور فإن العود جعل لإبعاد الآلام وطرد الأسقام.

د) وصف الشخصيات :

أحب تميم الطبيعة المصرية بكل ما فيها،وكانت مناظرها تجذبه إليها جذباً، فيلتقطها بعدسته ويصورها في لوحة فنية راقية،ولم يقتصر إعجابه بالطبيعة على مناظرها من ماء ونبات وأدوات الغناء والموسيقى،بل امتد أيضاً ليصف بعض الشخصيات التي لفتت انتباهه، فتارة يصف ملاحاً رآه يجدف بقارب[133]، وتارة يصف خصياً أسود[134] ولعل أجمل تلك اللوحات وصفه لجبَّانة عجوز تعمل جبناً؛ إذ اجتاز يوماً موضعاً يعرف بالبوهات فرأى جبَّانة تعمل جبناً فقال :

وزَوْلَـةٍ مُقرَبَـةٍ مُسِنَّه ريفيةٍ تَقـذِفُ بالجُبْنَـه
في قـالِبٍ أَسفَلُه مِشَنَه ثم بدت بيضاءُ مُقبَئِنَّـه
كالبدرِ لما لاحَ في الدُّجُنَّه أعذبَ من ريقِ حبيب بُنَّه
وحولَها غِيدٌ كأنهُنَّ هِ برزن من حُورِ نِسَاء الجنه
يَرمينَ عن كُحلِ عُيُونِهِنه لواحظاً أَمضَى من الأَسِنَّه
أرهِفن حتى صِرنَ كالأَعِنه يَمِسنَ والأردافُ مُرجَحِنَّه
ياليتني بين نهودِهِنـه أرشفُ من خمرِ ثغورِهِنه
وأجتني وردَ خُدودِهِنه[135]

والشاعر هنا قد استوقفه منظر تلك المسنة الريفية التي تعمل الجبن، وحولها مجموعة من الفتيات الجميلات، وكأنه يرسم لوحة للريف المصري بما فيه من فتيات جميلات جمالهن طبيعي، ويتمنى أن تتاح له الفرصة كي يستمتع بهذا الجمال

الخالص الذي يمثل لديه صورة مغايرة لما ألفه من جمال مصنوع للجواري الأجنبيات اللائي كان يغص بهن قصره.

وهكذا كانت الطبيعة المصرية أساساً ارتكز عليه تميم في وصفه، وصاغ منه لوحاته .

3) المديح :

يمثل المديح أحد الأغراض المحورية في مدونة الشعر العربي،وقد شهدت قصيدة المديح تطوراً كبيراً بداية من العصر العباسي، وبخاصة في الشعر المصري إبان حكم الفاطميين؛ إذ اتسعت مدائحهم لمضوعات ومضامين جديدة ف"إلى جانب الصفات العامة في المديح نجدهم يمدحون أئمتهم ببعض الصفات الدينية التي خلعها الفاطميون على أئمتهم "[136].

كما اهتم شعراء الفاطميين في مدائحهم للولاة والقادة أيضاً "بإبراز جهادهم ضد أعداء الإسلام والملة من خوارج وروم وفرنجة، وكان للعداء بين العباسيين والفاطميين دور في هذا الجدل الشعري"[137].

وإذا تتبعنا مديح الخلفاء بوصفه أبرز اتجاهات المديح ظهوراً في الشعر الفاطمي سنجد أن معانيه كانت تدور " حول معاني الإمامة الدينية وأحقيتهم في وراثة النبي ومن بعد هذه المعاني الخاصة تأتي المعاني العامة التي اعتادها الشعراء في المديح من الصفات الأخلاقية وحفظ الرعية والدفاع عن حوزة المسلمين وحماهم ومناصرة الدين والعمل على منافحة أعدائه والعدل في الرعية "[138].

وبتتبع مقطعات المديح في شعر تميم نجد أنها قد شهدت حضوراً فاعلاً؛ إذ خص تميم المديح بإحدى وأربعين مقطعة من سبع وأربعمائة مقطعة بنسبة 10% من إجمالي مقطعاته،واللافت في مقطعات المديح لدى تميم أنها اقتصرت على مديح شخصين هما: والده الملك المعز الذي مدحه بخمس مقطعات، وأخوه الخليفة العزيز بالله الذي مدحه بست وثلاثين مقطعة، ولعل هذا هو ما حمل أحد الباحثين على مهاجمة هذا النمط من أشعار تميم قائلاً :"ولايخفى ما في هذا الشعر من تصنع، يقربه من أن يصبح إعلاناً رسمياً في هذه المناسبة، لا ينطق فيه عن عاطفة صادقة، بل لعلنا نحس بأنه يكاد يرص الألفاظ رصاً دون إحساس حقيقي، فالشعرية فيه منعدمة، والمناسبة الرسمية تملك عليه لفظه ومعانيه "[139].

وفي ظني أن سبب كثرة المقطعات التي أنشأها تميم في أخيه العزيز بالله إنما كان حرصاً منه على التأكيد على ولائه له،لا سيما وقد سعى الواشون بالوقيعة بينهما، ولذا فقد كان تميم ينتهز أية فرصة ليعلن فيها عن ولائه للعزيز ووفائه له،وبغض النظر عن صدقه إزاء أخيه الذي هو في ظنه قد اغتصب حقه في ولاية العهد؛ فإن تلك المقطعات تكشف عن حبه لأخيه .

ويكشف تتبع مضامين مقطعات المديح في شعر تميم عن ظاهرتين أساسيتين؛ أولاهما : أنه كان يردد معاني المديح الموروثة عن القدماء مثل المديح بالشجاعة والكرم والعدل والخلال الحميدة، فها هوذا يصفه بالكرم والجود قائلاً :

إنَّ نَـدَىْ رَاحَتَـي نزارٍ ما زالَ يُغنِـي عن السَّحابِ[140]

كما يصفه أيضاً بصفو الود والشجاعة قائلاً :

مَزَجْتُ بصَفْوِ ودك صفوَ وِدي فقلبي منه دهري غيُر صاحِ
لأنك إن نَبَا سيفي حُسامي وأنت إذا دَجَا ليلي صَباحـي[141]

ويمضي ليصفه بالعدل قائلاً :

أنت العزيزُ الذي لولا خلافتُه ما أصبح العدلُ منشوراً على البَشَرِ[142]

وعلى الرغم من تلك الصفات التقليدية الموروثة التي اعتمد عليها تميم؛ فقد لجأ إلى المبالغة في مدح العزيز بالله حتى جعله فوق البشر بقوله :

أنت ليثٌ وأنت بحرٌ وغيثٌ وسحابٌ جزلٌ وشمسٌ وبدرُ
كيف سَمُّوا في الأرض بحراً وقطراً وندى راحَتيكَ بحرٌ وقَطرُ
يا إماماً لولاه ما استُمطِرَ الجودُ ولا كان للبريـةِ فَخرُ"[143]

أما الظاهرة الثانية التي سيطرت على مقطعات المديح لدى تميم فهي ما نطلق عليه "**المديح الفاطمي**"، الذي ركز على معتقدات الفاطميين ونسبهم الشريف، ودورهم في محاربة أعداء الدين والدفاع عن حوزته، وقد اتخذ هذا الضرب من المديح عدة اتجاهات؛ أولها : **وصفه بألقاب الفاطميين ومعتقداتهم**؛ إذ نلمح في مديحه للعزيز وصفه بأنه "حجة الله"، و"وارث الأنبياء "، " الناطق "، "ابن الوصي"، و"ابن الرسول"[144]، بل إنك لتراه أحياناً لدى مديحه يتعمق في صلب معتقدات الفاطميين نحو قوله :

وهل أنتَ إلا مُهجةُ المجدِ والنَّدَى مُـرَكَّبَةٌ في جسمٍ نورٍ وإيضاح"[145]

ويرتبط هذا المعنى بما تذهب إليه العقيدة الفاطمية من أن " الإنسان مكون من جسم ترابي كثيف ونفس نورانية لطيفة، ولكن الإمام وإن كان جسماً ترابياً فهو من طينة شريفة؛ لأن نفسه روحانية شريفة تماثل العقول الروحانية، ولا تحل إلا في جسم شريف، ولهذا قال تميم إن جسم الإمام نور "[146].

كما لا يفتأ يشير إلى الأساس الذي بنى عليه الشيعة اعتقادهم وهو أن النبي صلى الله عليه وسلم أوصى بأن تكون الولاية من بعده لعلي في غدير خم، ويردد هذا المعنى بقوله :

أنت أَهدَى إلى المكارمِ والفضـ لِ وأَندى من الغَمَامِ المَطِيـر
وابنُ مـن بـانَ فضلُهُ يومَ بدرٍ واصـطفاه النبيُّ يومَ الغَدِير[147]

أما الاتجاه الثاني فيتمثل في **مدحه بأنه سليل الملوك الفاطميين العظام الذين حموا بيضة الدين**، وهو ما يردده في إحدى مقطعاته التي تنطوي على فخر وعرض لأجداده العظام الذين ورث أخوه العزيز ذلك الملك الشريف عنهم فيقول :

أصبح المُلكُ من أبي المنصورِ وهوَ في حُلَّتَي بَهاءٍ ونـورِ
مَلِكٌ منـذ قام لم يُلفَ إلا فوق طِرفٍ أو مِنبَرٍ أو سَرِيرِ
يتـأنَّى حِلماً ويبطِش عزماً حازمُ الرأي مُحكَمُ التدبير
في كمالِ المُعِزِّ في هيبةِ القَائِمِ في حُسـنِ هيئةِ المَنصُور[148]

ويتجلى الاتجاه الثالث في **الإشادة بالدور الذي قام به الخليفة في الدفاع عن الدين وفتح الشام والانتصار على الترك والديلم** وهو ما نراه في قوله :

هَنَاك خليفةَ اللهِ السـرورُ وما جاءت إليك به الدهورُ
وفَتـحٌ جَلَّ موقِعُه إلى أن تعاظم أن يُقاسَ بـه نَظير
غدت تُركُ العراقِ لديه أَسرَى ودَيْلَمُهَا بِعَفوِك تَسـتَجيرُ
وقد طارت قلوبهمُ خُفُوقـاً إلى أن لم تحصِّنها الصدورُ
أثَرْتَ عليهمُ بالشـامِ حرباً تَضَعضَعَ بالعراق لها السَّريرُ
ودان بها لك العاصي وألقت أزمتهـا لكفيك الأمورُ
فأنت لسان فخر بني علي وبدر ملوكهـا التَّمُّ المنيرُ
أميرَ المؤمنيـن أنا لِرَبِّي على ما قد حَباكَ بهِ شَكُورُ[149]

وهكذا جاءت مقطعات المديح لدى تميم مستوعبة معاني المديح الموروثة من الإشادة بالكرم والعدل والشجاعة، مضفية عليها طابع العصر ممثلاً في المديح الفاطمي الذي تتجلى فيه معتقدات الفاطميين والإشادة بنسبهم وانتصاراتهم وحمايتهم للدين وتوطيد دعائم الدولة وتثبيت أركانها.

4) الخمريات :

تطور شعر الخمريات بداية من العصر العباسي الذي شهد "استقلاله بمقطوعات لا علاقة لها بفن آخر كما كان الشأن في العصر الجاهلي وهذه المقطوعات القليلة الأبيات كانت انعكاساً لتطور شكل القصيدة في القرن الثاني من ناحية قصرها ورشاقة ألفاظها وسهولة لغتها بحيث تقترب اقتراباً شديداً من لغة الحياة اليومية "[150].

وقد توافرت للخمريات عدة عوامل أدت إلى ظهورها على مستوى المقطعات الشعرية إبان تلك الفترة؛ يأتي في مقدمتها: ارتباطها بالغناء[151]، وأنها كانت وليدة مجالس الخمر[152]، كما أنها صارت علامة من علامات أهل التظرف ولوناً من ألوان الترف الثقافي[153]، ذلك فضلاً عن ارتباطها بالديارات التي كان يقصدها الشعراء طلباً للمتعة واللهو"[154].

وإذا انتقلنا إلى العصر الفاطمي نجد أنه بتولي الفاطميين مقاليد الحكم في مصر والشام شهدت الحياة " تطوراً ملحوظاً عن ذي قبل، فكثر اللهو والمجون،وكان للثراء العاجل، ولمظاهر الجاه الأثر الأكبر في توجيه الحياة تلك الوجه،ولهذا جاء شعر شعراء مصر أصدق مرآة لتلك الحياة العابثة الثائرة، فكان فياضاً بوصف مجالس الشرب واللهو،... والدعوات ضمن الحانات وأماكن اللهو وانتهاباً للذات وعبثاً في مجال الحب والخمرة "[155].

ولعل القارئ في شعر الخمريات الفاطمي يكتشف أن "أكثر من نظم في شعر الخمر في العصر الفاطمي كانوا من الأعيان والعلماء، والقضاة، ولعل كثيراً من هؤلاء نظموه على سبيل التقليد والمحاكاة في حين نجد شعراء آخرين نظموه عن ممارسة حقيقية؛ نظماً وشرباً وتهتكاً، وكانت الخمرة مرافقة لهم في حياتهم حتى انغمسوا في

تعاطيها وأثنوا على شاربيها"[156]، ومما يجدر ذكره أن "الوحدة الموضوعية والقصر أهم ما يميز المقطعات الخمرية في هذا العصر"[157].

ويكشف تتبع مقطعات تميم عن حضور كبير للخمريات؛ إذ خصها بإحدى وثلاثين مقطعة؛ أي ما يعادل 7.6% من إجمالي مقطعاته، وعلى الرغم من أنها لا تحتل مساحة كبرى كتلك التي احتلها الغزل على سبيل المثال؛ فإنها تمثل اتجاهاً مميزاً في مقطعات تميم؛ إذ إنها تعد ديواناً مستقلاً خاصاً بالخمر، ولو أمعنا النظر في تلك المقطعات لوجدنا أن تميم لم يترك شيئاً في الخمر إلا قاله،فتراه يعدد أسماءها، فيسميها بالقهوة، والخمر، والصهباء، والراح، والمدامة، والعقار، والمعتقة، والمُزَّة، وعصير الكرم، وعصير الحسن، وبنت العسول، والطفلة العجوز[158]، كما يكشف عن خبرته بالخمور فيذكر أنواعها كالصرف، والمشمولة، والممزوجة، والمزج[159]، ويحدد أوقات الشراب بدقة، فيصف الصبوح، والغبوق[160]، ولا يفوته بالطبع أن يذكر آنية الشراب كالكأس، والزجاجة، والإبريق، والأقداح[161]، ومن ثم فإننا بإزاء شاعر خبير بالخمر، وهي ليست خبرة السماع أو الدراية، بل هي خبرة الممارسة والمعايشة، وعلى الرغم مما تكشف عنه الأسماء السابقة من ثروة لفظية وإحاطة بأنواع الخمر وأسمائها وصفاتها وآنيتها؛ فإن الأهم في ظني هو تلك التجربة الشعورية التي تكشف عنها خمريات تميم؛ إذ لم تكن الخمر عنده عادة اجتماعية سار فيها على درب مجتمعه؛ بل تكشف النظرة المدققة إلى حياة تميم عن رجل عانى ظروفاً نفسية قاسية نتيجة جملة من العوامل كان أهمها: فقد الأمل في الولاية والملك، فانغمس بكل جوارحه في الملذات التي وجد فيها متنفساً وملجأ يبثه أحزانه وهمومه، ويجد فيه التسلية والدواء الشافي من الهموم، ولما كانت الخمر هي واسطة العقد في مجالس الفاطميين بوجه عام، وفي مجالس الملوك والأمراء على وجه الخصوص، فقد خصها تميم بقسط وافر من شعره فراح يذكر أسماءها وأوصافها وأثره في نفسه مازجاً بينها وبين عناصر المتعة الأخرى من جوارٍ وقيان وطبيعة خلابة ليصوغ من هذا كله لوحات فنية خلابة بل كانت تمثل مع غيرها من ضروب اللهو متنفساً يعبر فيه

الشاعر عن آلامه، ويبثه أحزانه، ومهرباً ينسيه كل ما مر به من محن كادت تعصف به .

ويصور تميم ما للخمر من أثر في بعث البهجة والسرور قائلاً :

قهوةٌ تهـزمُ الهمومَ إذا ما نازلتهـا وتطرب الندماء
إن دعتها الأنوفُ فَاحت عبيراً أو رَمتها العيونُ لاحت ضياء
فهـي كالوردِ حمرةً وذكاءً وهـي كالليثِ جرأةً ولقاء[162]

وهو هنا يتحدث عن الأثر النفسي للخمر وكيف أنها تقضي على الهموم وتبعث البهجة والسرور في النفوس، ثم يصف الخمر بأنها تحقق المتع الحسية ففيها طيب الرائحة وضياء البريق وحمرة الورد وسطع ريحه وتمنح صاحبها الجرأة والشجاعة

ويمضي ليؤكد على أن لذة الحياة والعيش عنده لا تتحقق إلا بالخمر والجواري الحسان والغناء والتمتع بجمال الطبيعة فيقول مستنكراً فعل أولئك الذين يحرمون أنفسهم من تلك الملذات :

هل العيشُ إلا قَيْنَةٌ ومُدَامَةٌ وساقٍ مليحٌ ليس يُعصَى له أَمرُ[163]

ولا تكتمل لذة الحياة عنده إلا بالخمر لذا فهو يعاقرها صباح مساء فيصل الصبوح بالغبوق، فالسكر عنده هو النعيم وعلاقته بالكأس كعلاقة العاشق بالمعشوق وهو ما يعبر عنه قائلاً :

رُبَّ ليـلٍ وَصَلتُهُ بصَبُوحٍ وصبـاحٍ وصلته بغَبُوق
ونعيمٍ جذبت طيبَ التصابي فيه جَذبَ الصُّدودِ للمعشوق[164]

ونتيجة إعجابه بمجالس الخمر؛ فقدكان يعجب بالسقاة ويميل إلى وصفهم بأحب الصفات لديه؛ إذ إنهم يمثلون لديه إحدى وسائل تلك المتعة، فيقول في وصفهم:

حَمَلَتهَا كَـفُّ ظبـيٍ رطيـبِ البَنانِ رَخيـم
كـأنه بَـدرُ تِمٍ في جُنحِ ليـلٍ بَهيـم
فقـام يسـعى علينا بأكـؤسٍ كالنجـوم[165]

ولأن الديارات كانت بيت الخمر والمتنفس الذي يقصده الشعراء رغبة في المتع بصنوفها المختلفة؛ فقد احتلت حيزاً كبيراً من وصفه، وارتبط بها ارتباطاً مكانياً، فتراه

يصف دير القصير[166]، ودير ميرحنا[167]، وما يقضيه من أوقات ومجالس خمر فيهما تبعث في نفسه السعادة، وهو ما نلمسه في وصفه اللذات بدير القصير قائلاً :

كم بدير القصير لي من بكـور ورواح على الصبا والعقار
حيث أخلو بما أحب من القصف قليل الوقار لست أداري
كم صـبوح شددته بغبوق وظلام وصـلته بنـهار
إنما العيش أن تـروح عشـياً قـاصفاً عازفاً خليع العذار[168]

والمتأمل في الأبيات السابقة يتكشف ما لدير القصير من مكانة لديه؛ فهو يقصده للشراب صباحاً ومساء ويخلو فيه بمن يحب وينعم بما شاء من اللهو والقصف دون رقيب، ودون وازع من حياء أو ستر .

هكذا كشفت خمريات تميم عن رجل حاول التغلب على ما عصف به من آلام متخذاً الخمر ملجأ ومتنفساً يقصده، مشكلاً مع غيره من فنون اللهو كالجواري والغناء والطبيعة الخلابة ضرباً خاصاً من الحياة، أوإن شئت فقل حياة أخرى موازية اختارها بمحض إرادته ووجد فيها لذته وسلوانه .

5) الإخوانيات :

لم يكن للإخوانيات حضور فاعل بوصفها موضوعاً شعرياً مستقلاً ضمن مدونة الشعر العربي، وبرغم ذلك فإننا لا نخطئ إذا زعمنا أنه لم تكن هناك قصيدة تخلو من الجانب الإخواني الذي تتجلى فيه المشاعر الإنسانية ونلمحها من خلال الشكر والتهنئة والمواساة وعود المريض والشفاعة والاعتذار وود الأصدقاء والأقارب ووداعهم .

ويكشف لنا استقراء شعر تميم بن المعز عن حضور فاعل للإخوانيات بموضوعاتها المختلفة؛ إذ خصها تميم بأربعين مقطعة؛ أي ما يعادل 9.8% من إجمالي مقطعاته .

ونلاحظ أن أغلب شعره في الإخوانيات كان موجهاً إلى والده المعز أو أخيه العزيز بالله ما بين شكر واعتذار لهذا، وتهنئة لذاك، ولعل هذا هو ما حمل أحد الباحثين إلى مهاجمة هذا النمط من أشعار تميم قائلاً :"ولايخفى ما في هذا الشعر من

تصنع، يقربه من أن يصبح إعلاناً رسمياً في هذه المناسبة، لا ينطق فيه عن عاطفة صادقة، بل لعلنا نحس بأنه يكاد يرص الألفاظ رصاً دون إحساس حقيقي، فالشعرية فيه منعدمة، والمناسبة الرسمية تملك عليه لفظه ومعانيه"[169].

ونفهم من الرأي السابق أنه لا يهاجم هذا الشعر لمجرد أنه كتبه في أخيه أو والده، وإنما لما كان ينضح به من إعلان الولاء والتركيز على طاعته لوالده ولأخيه الذي هو خليفته من بعده، وفي ظني أن تميم الذي كان يطوي بين جوانحه إحساساً بالضيق والألم نتيجة حرمانه حقه في الخلافة والولاية قد استسلم للأمر،وآثر الحياة الوادعة الهادئة،وكل ما كان يتمناه أن تدوم له تلك الحياة دون أن يتسرب إليها الواشون الذين يوغرون صدر الأمير عليه،وهو ما حدث بالفعل غير مرة، ومن هنا كان حريصاً على أن ينتهز أي مناسبة وإن بدت تافهة ليعلن عن ولائه للأمير ووفائه له .

وعلى الرغم من ذلك الطابع الرسمي المسيطر على إخوانياته فإنه كان"يكن في داخله تلك الصفات الإنسانية التي ما تلبث أن تتكشف لنا هنا أو هناك في أبيات ينثرها في طيات قصائده"[170]؛ إذ نلمح في شعره الاهتمام بالصداقة والعلاقات الإنسانية والروابط الأخوية بين الأفراد .

وسوف نتناول إخوانيات تميم من خلال عرض سريع لأهم الموضوعات التي تناولها في مقطعاته، وقد حددناها في التهنئة والشكر والعلاقات الاجتماعية، والاعتذار، والشفاعة.

أما **التهاني** فالفاطميون – كما يشير آدم متز – لم يتركوا حدثاً يمر إلا جعلوه عيداً واحتفلوا بها وتبادلوا فيه التهاني، وهو ما نلمحه في شعر تميم؛ إذ تراه يهنئ والده المعز وأخاه العزيز برمضان، وعيد الفطر، وعيد الأضحى،وعيد النوروز، وحتى ببعض المناسبات الخاصة كتهنئة العزيز يوم افتصد"[171].

وها هوذا يهنئ العزيز بعيد الفطر قائلاً :

ثلاثةُ أعيادٍ تلاقين : جمعةٌ وفِطرٌ وعيدٌ بالإمام نِزارِ
كذا قرر اللهُ المحاسنَ كُلَّها عليك أبا المنصورِ خيرَ قرارِ

كأنَّ ملوكَ الأرضِ في الأرض ظلمةٌ وأنت على الآفاق ضوءُ نهارِ"[172]

ولعلك تلاحظ أن تميم يتخذ التهنئة بالفطر تكئة ينفذ منها إلى مدح العزيز بالله وإظهار ولائه له؛ إذ إنك لو طرحت البيت الأول لوجدت أربعة أبيات يتجلى فيها العزيز بالله في صورة البدر والنور وإمام الحق .

ويتجلى الجانب الثاني من إخوانيات تميم فيما نظمه من قصائد **الشكر**، ولعل اقتران الشكر بالمقطعات من الأمور التي أشار إليها القدماء إذ قالوا إن الشكر يجب أن يلتزم " مذهب الاختصار والإتيان بالألفاظ الوجيزة الجامعة لمعاني الشكر دون مذهب الغلو والإفراط "[173].

ويكشف تتبع ثلاث المقطعات التي أوردها تميم في الشكر عن أنه قالهاكلها في شكر العزيز بالله، وقد خرجت شأنها في ذلك شأن التهاني إلى غاية أخرى هي مدح العزيز، ونأخذ مثالاً عليها قوله في شكر العزيز بالله :

أَفْحَمتَني بلَطيفِ البِرِّ منكَ فما أَدري بأيِّ مُكَافأة أُكَافيكا
حَارَت براعةُ فهمي فيك فانحصرت عن وَصفِ مَعنَىً وحيدٍ من معانيكا
ماذا أُعَدِّدُهُ حتى أقومَ بهِ شُكراً وأَذكُره حتى أُوَفِّيكَا
اللهُ جَازيكَ عَنِّي يا خَليفَتَهُ جزاءَ مُقتدرٍ واللهُ رَاعِيكا"[174]

وثالث موضوعات الاتجاه الإخواني وهو **الشفاعة** نلمحه لدى تميم في إحدى قصائده التي كتبها مستشفعاً في الحسن بن عبيد الله بن طغج إلى الخليفة العزيز بالله؛ إذ يقول :

تَكَرَّمتَ حتى جُزتَ حَدَّ التَّكَرُّمِ وألبستَ أثوابَ الغنى كُلَّ مُعدِمِ
وما زلتَ تعفو الذنبَ عن كل مذنبٍ مسيءٍ وعظمَ الجُرمِ عن كلِّ مجرمِ
وذا ابن عبيدِ الله عبدُك خاضعُا مقراً بما في ذنبهِ المتقدمِ
وأحسنُ من كل المحاسنِ مذنبُ تلَقَّاه مَولاهُ بعفوٍ وأنْعُمِ
فزِدهُ على ذا العفوِ فضلاً ونعمةً يزدْكَ عليها الله عزَّ تعظُّمِ"[175]

ويكشف النص السابق عن نبل أخلاق الأمير تميم، وإحساسه بالضعفاء، الأمر الذي جعله يوظف شعره مستشفعاً به لدى الخليفة ليعفو عن هذا المسيء.

أما الملمح الرابع فنلمحه في مقطعات **الاعتذار** التي كتبها تميم وعددها ست مقطعات، وعلى الرغم من أن العرب كانوا يعدون الاعتذار امتهاناً للكرامة؛ فإن رجلاً مثل تميم بما أوتي من الملك والإمارة والجاه،كان ذا نفس سمحة لا ترى في الاعتذار غضاضة ولا منقصة، بل تراه اعترافاً بالخطأ ودليلاً على المحبة، وإذا استثنينا ما كتبه من اعتذارات لوالده المعز وأخيه العزيز؛ فإننا نجد بين مقطعاته قطعة رائعة يعتذر فيها لأبي الحسين بن إبراهيم الرسي عن نسيانه تبليغ والده السلام قائلاً :

كَتبَتْ إليك يَدِي وطَرْفِي جائلٌ في الخَطِّ والمُملِي عَليَّ فُؤادِي
فشُغلتُ عن تَبليغِ شيخكَ سَاهياً فيه السلام (وكان ذاك مرادي)
قد يترك الإنسان حاجةَ نفسِه فتفوت سهواً وهي بالمِرصَادِ
والعذرُ يكفينيه عندك بعد ذا علمي بأنك عالمٌ بودَادي"[176]

أما الملمح الأخير فيظهر فيما أنشده تميم من مقطعات تتناول **العلاقات الاجتماعية**، وهو الجانب الأكبر من مقطعاته؛ إذ نلمح له قطعاً في عود المريض، وفي ود الأصدقاء والأقارب، وفي زيارة بعض إخوانه، وفي وداع المسافرين، وفي مواساة من عدا عليه زمانه[177]، وإن كانت التهنئة والشكر قد اتخذهما تكئة لإعلان ولائه لوالده المعز أو لأخيه العزيز؛ فإن تلك القطع تكشف عن شعور إنساني راقٍ سيطر على الشاعر فعبر عنه في شعره، ولا أدل عليه من تلك المقطوعة التي كتبها في مواساة من عدا عليه زمانه قائلاً :

إن الأمورَ إذا اشتدَّت معاقِدُهَا يُفَرِّجُ اللهُ منها كُلَّ ما وَرَدا
ما أحسنَ الصبرَ فالبسهُ وإن عَظُمَت رَزِيَّةٌ فالزم الإقدامَ والجَلَدَا
والله لو كان لي حكمٌ على زمني جعلتهُ لك مَحضَاً صافياً أبداً"[178]

وهكذا فقد كان لتلك الآلام النفسية والصدمات التي تلقاها تميم أثرها في توجيهه تلك الوجهة الإنسانية التي يوظف فيها شعره للتعبير عما يعتلج به صدره من مشاعر نبيلة وأخلاق سامية .

ثانياً – الأغراض الصغرى :

ونقصد بها الأغراض التي وردت في مقطعات تميم بنسب قليلة؛ إذ لا تجاوز في مجموعها 13% من إجمالي مقطوعات تميم، وتنقسم إلى ستة أغراض على النحو الآتي:

1) الشكوى :

يفضي تحديد مفهوم الشكوى إلى أنها "إظهار ما يكابده المرء من ألم نفسي أو جسدي ناتج من الظلم أو القهر وسيطرة قوى خارجة عن إرادته ما يقف أمامه عاجزاً لا يستطيع له رداً "[179].

وتشهد الشكوى حضوراً قليلاً نسبياً في مقطعات تميم الأمر الذي يتفق مع ما لها من حضور في مدونة الشعر العربي؛ إذ خصها بست عشرة مقطوعة؛ أي ما يمثل نحو 3.9% من إجمالي مقطعاته، ولعل تلك النسبة تبدو قليلة نسبياً إذا ما قورنت بما مر به تميم في حياته القصيرة من أزمات كادت تعصف به؛ إذ كان لابد لشاعر مثله حرم حقه في الخلافة وولاية العهد، وتجرع مرارة النفي وأوجعته وشايات الحاقدين أن يطلق العنان لشعره كي يجأر بالشكوى؛ لكن سبب قلة مقطعات الشكوى في ظني مرده إلى عاملين رئيسين؛ أولهما: أن الرجل – في ظني – كان يستعين على التغلب على تلك الآلام بالهروب إلى مجالس الخمر واللهو والنساء متخذاً إياها متنفساً يبثه آلامه وشكواه، وثانيهما: أن ما ورثه من سمت الإمارة التي لم تأته قد أبقى في نفسه شيئاً من الإباء الذي يرى في تلك الشكوى ضغفاً وخنوعاً لا يليق بمن هو في مثل مكانته، لكنه على الرغم من ذلك فقد كانت تتملكه أحياناً لحظات ضيق يجد نفسه فيها مضطراً إلى الشكوى، و من يتتبع مقطوعاته في الشكوى يجدها مقطوعات تقليدية لا تخرج على المعاني التقليدية الموروثة التي ألفناها في الشعر العباسي؛ ون كانت تدور في ثلاثة اتجاهات رئيسة؛ أولها :حالة **الاغتراب الداخلي** التي سيطرت عليه نتيجة إنكار الأصدقاء وجفاء الأهل، واليأس ممن حوله ، وهي التي يصورها بقوله :

رُبَّ من سَالني ليعلمَ حَالِي قلتُ بي عِلَّةٌ من الإخبارِ

زمني راحَ عابساً قَمطريراً بجميعِ الأبرارِ لا الفُجَّارِ
حالُنا فيهِ ذِلَّةٌ وسكونُ مثلُ وصفِ الإلهِ للكفارِ
يومَ لا يَنطِقونَ فيهِ ولا يُؤ ذَن في هَولِهِ لهم باعتذارِ(180)

أما الاتجاه الثاني فيظهر في **شكوى الدهر** الذي يصب عليه جام غضبه، ويشخصه في صورة عدو لايبرح يحاربه حرباً لا هوادة فيها مخاطباً إياه بقوله :

يا دَهرُ كَمْ يَشْتَدُّ حَرْبُك ويَكُرُّ بالنَّكَبَاتِ خَطْبُكْ
ما بَالُ جَوْرِك لايُفِيـ قُ ولا يَلينُ عَليَّ قلبُك
يـا دهرُ ما ذنبي إليـ كَ وقد تعاظَم في ذنبُك
بيني وبينَك في الذي أوليتني ربي وربُّك(181)

ويظهر الاتجاه الثالث في **ثنائية الشباب والمشيب**؛ إذ على الرغم من أن الشاعر الذي توفي وهو في الثامنة والثلاثين ولم يبلغ المشيب؛ فإن ما مر به من أحداث جعله يشعر أنه قد فارق الشباب وأصابه المشيب فراح يتحسر على أيام شبابه قائلاً:

فلو كان الشبابُ يُباعُ بيعاً لأعطيتُ المبايـعَ ما يريدُ
ولكنَّ الشبابَ إذا تولَّى على شرفٍ فمطلبُه بعيدُ(182)

كما دفعته تلك الحالة إلى ذم الشيب وبيان أثره السيئ عليه بقوله:

يا مَنْ تَعجَّبَ من مَشيبي عاجلاً نَكَدُ الزَّمَان يُشيبُ كـلَّ أديبِ
ما شِبتُ من كِبَرٍ ولا من لوعةٍ شَبَّت لوشكِ نوىً وفقدِ حبيبِ
لكن لطولِ أسىً وفقدِ مكارمٍ وصروفِ أحداثٍ وجَوْرِ خُطوبِ(183)

وهكذا فعلى الرغم من أن شكوى تميم في مقطعاته كانت تقليدية؛ فإنها تمثل انعكاساً حقيقياً وشعوراً صادقاً عاناه الشاعر نتيجة تلك الظروف التي اعتصرته.

2) التوقيعات الشعرية :

عرف الأدب العربي التوقيعات الشعرية للمرة الأولى في العصر الأموي؛ إذ تشير المصادر إلى أن أول من وقع شعراً بالعربية هو سليمان بن عبد الملك (96-

99هـ)، حين أتاه كتاب من قتيبة بن مسلم الباهلي يتهدده بالخلع، فوقع عليه متمثلاً ببيت من شعر جرير قائلاً :

زعمَ الفرزدقُ أن سيقتلُ مربعاً أبشر بطولِ سلامةٍ يا مَربَعُ "[184]

وقد تناول غير باحث ظاهرة التوقيع الشعري، وحاول أحدهم أن يحدد سمات هذا النوع فعرفه بأنه :" الشعر الذي يضعه صاحب التوقيع بداهة على ما يرفع إليه من أمور عامة وخاصة، حال اتخاذه القرار بشأنه، وقد يكون هذا الشعر من تمام شعره يضعه على المعروض على وفق مفتضى الحال، وقد يكون من شعر غيره، متمثلاً به إن أرتج عليه القول، أو وجد ما عند غيره من محفوظاته أقرب إلى ما يبت فيه"[185].

ولعل السبب في قلة هذا النوع من التوقيعات على المستوى الكمي إذا قورن بالتوقيعات النثرية يرجع إلى ما يتطلبه من ثقافة وخبرة بالشعر من قبل الموقع سواء أكان التوقيع من شعره أم كان مما تمثل به من شعر غيره.

وربما كان سبب اللجوء إلى هذا النوع من التوقيع يرجع إلى أن الموقع "رأى الشعر أكثر إقناعاً أو أسرع قبولاً، أو أفضل تأثيراً على صاحب الطلب"[186].

ولا تلتزم التوقيعات الشعرية نوعاً واحداً؛ إذ تكشف لنا النصوص عن نوعين رئيسين لتلك التوقيعات؛ أولهما : التوقيع الشعري العام، وهو" التوقيع بالشعر على أمور تخص الرعية وشئون الدولة المختلفة من رفع ظلم أو تحقيق منفعة أو تسوية خلاف"[187]، وثانيهما : التوقيع الشعري الخاص، وهو :" التوقيع بالشعر على أمور خاصة يتداولها الأشخاص فيما بينهم كالاعتذار والشكر والدعوة والتهنئة، والطلب والهجاء والتأسف و النصح "[188].

ومما هو جدير بالذكر ارتباط شعر التوقيع بالمقطعات؛ إذ إن "شعر التوقيع مقطعة في كل حال، وما وصلنا من توقيعات شعرية حتى العصر العباسي يتراوح ما بين بيت وأربعة أبيات"[189].

يكشف لنا استقراء شعر تميم بن المعز عن حضور التوقيع الشعري في خمس عشرة مقطعة؛ أي ما يعادل 0.3% من إجمالي مقطعاته، كما نخرج من تحليل

توقيعاته بعدة ملاحظ؛ أولها: ما شهدته تلك المقطعات من تفاوت على المستوى الكمي؛ إذ تألفت ثماني مقطوعات من بيتين، وست مقطوعات من أربعة أبيات، ومقطوعة واحدة من ثمانية أبيات، ومن ثم فإذا استثنينا الأخيرة نجد أن مقطعات التوقيع لديه تتراوح بين بيتين وأربعة أبيات، وثانيها : على المستوى المضموني؛ إذ تندرج تلك المقطعات ضمن النوع الثاني وهو التوقيع الشعري الخاص؛ إذ تشترك تلك المقطعات كلها في أنها توقيعات أمر الأمير تميم أن تكتب على شقة جارية،أو على طراز ستر، أو على طرة جارية أوعصابتها، وهكذا فهي تكشف عن علاقة خاصة بين الأمير وجواريه في مجالس اللهو والغناء، وتأتي تلك التوقيعات تعبيراً عن إعجاب الأمير بهؤلاء الجواري، ورغبته في التعبير عن هذا الإعجاب من خلال توظيف طاقته الشعرية، أما ثالث هذه الملاحظات وأهمها هو طبيعة تلك المقطعات فقد استعمل فيها الشاعر تقنية جديدة، وهي أنه حين يكتب الأبيات على طرة الجارية أو عصابتها أو طراز ستر؛ فإنه يخلع على تلك الطرة أو العصابة صفة الإنسان فيجري الحديث على لسانها، ويجعلها توجه حديثها إلى المحبوبة أو إلى المستمعين خالقاً بذلك حالة حوارية أشبه بالإعلان، وكأن هذه الأبيات غدت بطاقة إعلانية تنطق بلسان حال ما كتبت عليه، فهاهوذا وقد أمر أن يكتب على طراز شقة :

سيدتي أحسنُ من قد مَشى كذا أنا أحسنُ ما يُلبسُ
كأنني من رقتي عاشقٌ ليس يرى سقماً ولا يلمسُ"[190]

وهنا نلاحظ أنه يجري الحديث على لسان هذا الطراز الذي يبدو وكأنه عبد لدى تلك الجارية التي تلبسه، وكأنها هي سيدته، فيفاخر بجمالها، ويتباهى بجماله، ويجعل العلاقة بينه وبين سيدته علاقة خاصة أشبه بعلاقة العاشق بمعشوقه .

ويمضي ليقول وقد أمر أن يكتب على طرة جارية وعصابتها :

طمع الوردُ أن ينافسَ خدِّي طمع الغصنُ أن يُقاسَ بقَدِّي
أنا إنسيةٌ ولكنَّ حسني حسنُ حُوريةٍ بجنةِ خُلدِ
لو تأملنَنِني العيونُ لأجرَى لحظُها رقةً مع الماءِ جلدِي
صاغني اللهُ واصطفاني لمَّا صاغني فَردةً الجمالِ لفَردِ "[191]

وهنا يتراجع دور الطرة والعصابة ويظهر دور آخر للجارية نفسها؛ إذ تبدو وكأنها ترفع على طرتها وعصابتها لوحة إعلانية أو بطاقة تعريفية تتباهى فيها بجمالها الذي يفوق البشر فخدها أجمل من الورد، وهي حورية من الحور اصطفاها الله وصاغها على أروع ما تكون الصياغة .

وهكذا استطاع تميم من خلال تلك التقنية أن يطور ظاهرة التوقيع الشعري لتتجاوز كونها توقيعاً شعرياً خاصاً أو عاماً، وتغدو إعلاناً عن جمال المحبوبة وبطاقة تعريفية تكشف حسنها للناظرين، وهو ما يمنحها نمطاً جديداً من التصوير أقرب إلى الصورة المشهدية التي يقف فيها الجواري في معرض من معارض الحسن وكل منهن تضع على طرتها أو عصابتها أو طرزها لافتة دُوِّنَ عليها حسنُها وجمالها .

3) الهدايا:

ازدهر شعر الهدايا في العصر العباسي بوصفه أحد مظاهر الرقي الحضاري، وقد كان شعر الهدايا يدور في محورين أساسيين؛ أولهما : الاستهداء ويكون بأن يرسل الشاعر قصيدة أو مقطوعة مشفوعة بطلب استهداء كتاب أو زهر أو غيره، وثانيهما : أن يرسل الشاعر هدية إلى شخص معين، ويشفع رسالته بأبيات من الشعر دليلاً على الود والمحبة، ويكشف لنا تتبع شعر تميم بن المعز عن حضور شعر الهدايا في مقطعاته عشر مرات؛ أي ما يعادل 2.2% من إجمالي مقطعاته، ولا عجب في أن يصدر هذا النوع من الشعر عن رجل ودود تحتل العلاقات الإنسانية والمجاملات الاجتماعية نصيباً وافراً من شخصيته، وقد كتب تميم في كلا النوعين اللذين أسلفنا ذكرهما من شعر الهدايا، فهاهو ذا قد استهدى منه أخوه عقيل نيلوفراً فبعث به إليه وكتب معه :

بعثتُ بصُفرةِ لـونِ المحبِّ وحُمرةِ تَوريدِ خَدِّ الحبيبِ
وأبردَ من لثمِ ثغرِ الحبيب على مُهجـة المُستهَام الكئيبِ
ويحكـي ودادَك فـي صَفوِه ومحضَ وفائـك طِيباً بطِيبِ[192]

وتكشف القطعة السابقة عما كان ينطوي عليه التهادي من ترسيخ علائق الود والمحبة بين الإخوان والأصدقاء؛ إذ كانت تلك الهدايا تعبيراً صادقاً عن تلك المشاعر .

وثمة قطعة أخرى كتبها تميم إلى بعض أصدقائه يستهدي منه باشقاً ليستعين به على الصيد قائلاً :

قد عزمنا على الصيد والنـز هـة والصيدُ في التنزهِ فَضلُ
ولديك البَوَاشِقُ اللاءِ قد رُحـ نَ كما رحتَ ما لفضلك مِثلُ
فتفضَّل ببَاشِقٍ كُلُّ ما فيـ هـ جَناحٌ ومِخلبٌ فيه نَصلُ
واقتـراحي له عليك لعلمي أننـي مخلصٌ لديك مدل[193]

ولعلك تلاحظ ما انطوت عليه الأبيات من أدب جم في الطلب، ذلك فضلاً عما فيها من رقة وخفة روح، ولعلك تلاحظ أن مقطوعات التهادي قد اتخذت شكل الرسالة الشعرية التي يوجهها الشاعر إلى صديق أو قريب حال الإهداء أو الاستهداء، لتكون رسولاً يحمل رسالة مفادها الود والحب، الأمر الذي يعكس ما شهده المجتمع في العصر الفاطمي من رقي حضاري واجتماعي متجاوزاً ما انطوى عليه الشعر في البادية من جلافة وخشونة .

4) الفخـر:

يجب على الباحث وهو بإزاء تناول مقطعات الفخر في شعر تميم أن ينتبه إلى ما كان يتمتع به تميم من صفات نفسية وسلوكية؛ فضلاً عما ورثه من سمت الملك وصفاته وإن لم تتح له الفرصة لممارسة هذا الدور فعلياً، وتشير المصادر إلى أن تميم "كان كريماً يسرف في الكرم إلى حد السفه، مقبلاً على الشراب، محباً للسماع، مشاركاً أصحاب اللذة واللهو والقصف والمجون"[194]، ومن ثم فلم نجد فيما وقع بين أيدينا من أخبار ما يشير إلى بطولات حربية أو أعمال خالدة تصلح أن تكون مادة للفخر، اللهم إذا استثنينا ما عرف عنه من الكرم الذي بلغ حد السفه أحياناً، ولكن هل كان الفخر بالكرم هو المحور الوحيد الذي دارت حوله سبع المقطعات التي كتبها تميم في الفخر ؟

تفضي الإجابة عن السؤال السابق إلى تتبع القيم والخلال التي ركز عليها تميم في مقطعاته الفخرية، وتدور في اتجاهين رئيسين؛ أولهما: المعاني التقليدية للفخر، ونلمحها في فخره بالكرم والحفاظ على العرض؛ إذ يقول :

ومالي أُلامُ على أن غَدوت بمالي جَواداً وعِرضِي شَـحِيحاً[195]

وثمة ملمح آخر يطالعنا وهو فخره بخبراته وتجاربه وسعيه من أجل الوصول إلى المجد والعلا فيقول :

بـلوتُ خِلالَ الخيرِ والشرِّ والورى سُدى وسلكتُ السهلَ للمجدِ والوَعرا

ويمضي ليبين أن تلك الصفة موروثة وأصيلة فيه ورثها عن والده فيقول :

أنـا ابنُ مُعِزِّ الدِينِ أبني كما بنىوأشـبهُهُ سراً وأشبهُهُ جَهراً[196]

وثانيهما: ملمحان رئيسان يسيطران على مقطعات تميم الفخرية؛ أولهما: اعتماده على تقنية المنولوج الداخلي ونلمحها في قوله :

قد علوتَ النَّجمَ من شَرفٍ وفضلت العُربَ والعَجمَا
كم سقيت السُّمرَ من عطشٍ ثم أنـهلتَ السيوفَ دماً
وأجبتَ الجـودَ مبتدئًا فتركـتَ المال مقتسماً
وما رآك الجودُ مبتسماً قطُّ إلا افتـرَّ وتبسماً
وهكذا تسمو مكارمُ من لم يزل يستخدم الهِمَمَا[197]

وهنا يبدو أن الشاعر نتيجة ما عاناه من حرمانه حقه في الولاية، وإقصائه عن أي عمل رسمي، كان يشعر بشيء من المهانة، ويدرك أن الناس لايرون فيه سوى شاعر متهتك ماجن لا يعرف إلا مجالس اللهو والشراب واللذات، ولذا فقد حاول في نوع من التعويض النفسي أن يفتخر بنفسه مستخدماً تقنية المنولوج الداخلي التي يوجه فيها الحديث إلى ذاته،وكأنه يوجه رسالة للطاعنين فيه بأنه الشجاع الجواد المقدام لينفي عن نفسه تلك التهم التي وصم بها.

أما الملمح الثاني فيمكن أن نطلق عليه "الفخر الفاطمي"؛ إذ إن تميم على الرغم من إبعاده عن المناصب وعن أي حضور رسمي؛ فإنه لم يصب جام غضبه على الفاطميين، ولم ينضم إلى أية حركة تتغيا الثورة عليهم، بل إنه على العكس من ذلك وظف شعره في خدمة الدعوة الفاطمية والدفاع عن الفاطميين وهم في معرض الصراع مع العباسيين حول أحقية كل منهما بوراثة النبي صلى الله عليه وسلم بوصفهما أبناء عمومته، وهاهوذا يوجه حديثه إلى بني العباس مفتخراً للفاطميين عليهم؛ إذ يقول :

أقِرُّوا بنا يا آلَ عباس بالعُلا فلستم لها يا آلَ عباس أكسَبَا
للدينِ والهجرةِ التي تأخَّر عنها جَدُّكُم وتحَجَّبَا
وكنتم بني عمِّ النبي محمدٍ وكنا بنيهِ وهو كان لنا أباً
وليس بنو أعمامِهِ في دُنُوِّهِم كمثلِ أخيه خطةً وتَنَسُّبَاً
ولو لم تكن إلا بني العمِ مثلكم لكنتم لنا وِهداً وكنا لكم رُبَا
وما يستوي العمانِ هذا مقربٌ مُحِبٌّ وهذا بعد بعدٍ تّقرَّباً
نَبا جَدُّكُم عن نَصرِهِ يومَ بَعثِهِ وجدُّ علي جَدُّنا عنه ما نَبَا[198]

ونلاحظ هنا أن الفاطميين في معرض تفاخرهم على الآخرين كانوا يتباهون بانتسابهم للنبي صلى الله عليه وسلم فهم أحفاد علي ابن عمه من زوجته فاطمة الزهراء رضي الله عنها، لكنهم في معرض التفاضل مع بني العباس الذي هم أيضاً أحفاد العباس عم النبي لا يستطيعون اللجوء لهذا السلاح، وهو ما دفع تميماً إلى أن يعقد مقارنة بين بني العباس وبني علي يمنح فيها بني علي الأفضلية والتقدم؛ لأن جدهم نصر النبي منذ بدء الدعوة ولم يتخل عنه وكان مقرباً لديه، على العكس من جدهم العباس الذي لم يناصر ابن أخيه إلا عند الفتح، ولم تكن له الأسبقية في الإسلام ومن ثم فلم تكن له منزلة علي .

وهكذا فقد دار فخر تميم حول محورين رئيسين؛ أولهما الفخر الفردي بصفات الشجاعة والكرم، وفي ظني أنه كان يمثل حالة من التعويض النفسي، وثانيهما : الفخر الجماعي الذي اتخذ طابعاً مذهبياً ينتصر للفاطميين على من سواهم مرتكزاً على فضيلة الانتساب إلى النبي عليه الصلاة والسلام، ولا نستطيع أن نقول إن تميم كان مجدداً في مقطعاته الفخرية؛ إذ سارت مقطعاته على النمط نفسه الذي ألفناه في مدونة الشعر العربي منذ العصر الجاهلي وحتى العصر الفاطمي .

5) الزهد :

ازدهر الزهد على مستوى الخطاب الشعري بداية من القرن الثاني الهجري؛ إذ ظهر" بوصفه حركة مضادة لما شاع في المجتمع من تيارات اللهو والمجون"[199].

وإذا انتقلنا إلى مصر سندرك إلى أي مدى " ازدادت ظاهرة الزهد والتصوف شيوعاً على عهد الدولة الفاطمية "[200].

ولعل من يقرأ الشعر الفاطمي بما يعج به من اللهو والغناء والمجون ومجالس الخمر يخيل إليه "أن مصرلم تعرف إلا هذا اللون من ألوان العيش، ولكن المصريين كان لهم لون آخر بجانب هذه الحياة الماجنة اللاهية، وهذا اللون هو التفكير في العالم الآخر، وطبيعة مصر اضطرت المصريين منذ أقدم عصورهم التاريخية إلى أن يهتموا بأمر الآخرة اهتمامهم بأمور الدنيا؛ فإذا المصري منذ عرفه التاريخ مضطراً إلى أن يعيش لونين من الحياة يناقض أحدهما الآخر أشد التناقض، فهو يعبث في حياته ويمجن ويمزح ما شاء له العبث والمجون والمزاح، وهو في الوقت نفسه حريص على أن يفكر في آخرته فيتحدث عنها ويتذكرها ويظهر استمساكه بالدين وفرائضه وآدابه"[201]. وقد ألقت تلك الطبيعة بظلالها على الشعر الفاطمي فوجدنا الشعراء الفاطميين يكثرون من الحديث عن الزهد والتقشف، ومن عجب أن "شعراء المجون أنفسهم كانوا ينشدون الشعر في الحث على الزهد والتمسك بأهداب الدين وطلب سعادة الآخرة "[202]، وهاهو ذا الأمير تميم الذي عرف بمجونه حتى حرم ولاية العهد يخص الزهد بثلاث مقطعات، ولعل ظهور الزهد لدى شاعر مثل تميم ينضح شعره باللهو وتفوح رائحة الخمر من أبياته قد يثير الدهشة، لكن تلك الدهشة تتلاشى إذا استرجعنا تجارب أخرى لشعراء مجان كتبوا في الزهد مثل أبي نواس، وفي ظني أن اللجوء إلى الزهد في مقطعات أولئك المجان يرتبط بجانب نفسي؛ إذ تدفعهم تلك الحياة اللاهية بما فيها من خمر وجوارٍ وغناء إلى التأمل في الموت وحكمته كمحاولة للتعويض، وإحساس بالندم، وعلى الرغم من أن هذا الشعور لم يسيطر على تميم في مقطعاته إلا ثلاث مرات لا تتجاوز في مجملها ثلاثة عشر بيتاً؛ فإنها حالة نفسية واتجاه في شعره لا يمكن إغفاله، ولكن هل أتى تميم في مقطعاته الزهدية بفكرة جديدة تنضاف إلى ما سبق وأن أتى به شعراء الزهد ؟

إن المتأمل في المقطعات الثلاث التي أنشدها تميم في الزهد يجدها تدور حول فكرة واحدة وهي أن الموت مصير كل حي، ويجب على الإنسان أن يعد العدة له بترك المعاصي ومحاسبة النفس، وهو ما يؤكد عليه بقوله :

يا عجباً للناسِ كيف اغتدَوا في غفلةٍ عما وراءَ الممات
ولو حاسبوا أنفسَهُم لم يكن لهم على إحدى المَعاصي ثَبات
مَن شَكَّ في الله فذاك الذي أُصِيب في تمييزِهِ بالشتاتِ
يجيبهم بعد البِلَى مثل ما أخرجهم من عَدَمٍ للحَياة[203]

ولعل المعنى الذي أشار إليه تميم من المعاني القديمة التي لا نجد أحداً من شعراء الزهد إلا وقد أشار إليها، ولكن ثمة ظاهرة غريبة نلمحها لدى تميم وهي أنه على الرغم من إيمانه بأن الموت مصير كل حي ولا مفر منه؛ فإنه يستعين بالخمر للتغلب على تلك الحقيقة وهو ما نلمحه في قوله :

لم نَجِد مما قضى اللهُ من الأمر فراراً
فاسقني صِرفاً وغَنِّ دَاوِ بالخَمرِ الخِمارا[204]

وهكذا فزهد تميم – في ظني – إن هو إلا لحظات يقظة عابرة تمر بخاطره، وسرعان ما تتهاوى أمام سلطان الملذات الذي يعيده سريعاً إلى غفوته ولهوه .

6) الرثـاء :

يكشف لنا تتبع شعر تميم بن المعز عن حضور فاعل للرثاء في شعره على مستوى القصائد ؛ إذ نجد له غير قصيدة في رثاء المعز وغيره من الشخصيات العامة[205]؛ أما على مستوى المقطعات فقد كان حضور الرثاء ضعيفاً جداً؛ إذ لا نلمح له سوى مقطعة واحدة كتبها في رثاء قينة مغنية، ولعل رثاء الجواري والمغنين يعد ظاهرة جديدة وتطوراً داخل غرض الرثاء بدأ منذ القرن الثاني الهجرى؛ إذ " أصبحنا نجد الشعراء يرثون المغنين والملهين فيضمنون أشعارهم صفات لم يعرفها الرثاء العربي من قبل"[206].

ولعل هذا النوع من رثاء الجواري إنما "يصور لنا جانباً من تأثر الشعر بالحياة الحضارية الجديدة حتى نحار في ذلك الرثاء أيقصد فيه قائلوه إلى الهزل

والعبث والمجون أم يقصدون به إلى الحزن والبكاء بحق، والظاهر أن مثل هذا الشعر لم يكن حزناً كله بل كانت طائفة منه مجوناً وهزلاً"[207]. ولا نتفق مع الباحث السابق في تعميم الحكم على هذا النوع من الرثاء بأنه كان من باب اللهو والمجون والهزل؛إذ إننا لو قرأنا قصيدة تميم التي قالها في رثاء قينة مغنية ويقول فيها :

ذَكَرتُكِ بالرَّيحانِ والرَّاحِ ذكرةً مرددةً كادت لها النفسُ تَزهَقُ
فلما تناولنَ الغناءَ شواديا وأتبع مَزموماً من الضَّربِ مُطلَق
تتبعت العينانشخصَكِ فيهِمُ فلما نأى ظلت دموعيتَرَقرَقُ
إلى الله أشكو فَقدَها مثل ما شكا إلى الله فقدَ العطشان مُوثق
وكأن فؤادي منذ بان بها الردى جناحٌ وَهَت أجزاؤه فهو يخفقُ[208]

هنا لا يمكننا بحال أن نقرأ تلك الأبيات في سياق اللهو والمجون؛ فعلى الرغم من أن الشاعر يرثي قينة مغنية؛ فإن الأبيات تفوح بالحزن والأسى؛ فالشاعر وهو في مجلس الطرب والخمر الذي يقتضي الفرح، يستدعي صورة القينة الراحلة و"يؤلمه أن يفقد من كان يغنيه ويشجيه، ويذكر بفقده مجلس غنائه ومتعته، ويرى في فقده ضياع دنياه ولذته .... الصورة هنا واقعية شجية رسمها الشاعر بكلماته الصادقة يعبر عن فقده لهذه المغنية التي غيبها الموت فجأة، لقد اعتاد التطلع إليها وسط رفيقاتها في جوقة الغناء فيحظى طرفه باستجلاء جمالها، ويحظى سمعه بعذب غنائها وغابت فتطلع الطرف يبحث عنها في لهفة وقد تردد صوت الغناء وارتفع الضرب وجلجل اللحن، فلم ترها العينان، وأحس الشاعر بالفقد فجرت دموعه وغاب عن مجلسه ليحس بأن الردى اختطف منه أنسه فاقتص من جناحه المحلق في فضاء المتعة فهوى"[209].

وربما تتعجب من تلك المشاعر الفياضة وكيف تقال في جارية ليست بالزوجة ولا الأم ولا الابنة، ولكن في حالة تميم الذي قضى جل حياته أسيراً لمجالس اللهو والغناء تلك التي منحته حساً مرهفاً وعاطفة جياشة، كان من السهل أن نفهم حزنه لرحيل تلك القينة، التي لم تعد تمثل عنده المرأة بما لها من جمال وحلاوة صوت، بل صارت له بمنزلة الصديق والنديم الذي يشاركه مجالسه ويؤلمه رحيله، وهكذا " فقد أثرت الجواري في نفوس الشعراء في حياتهن وبعد الممات فعزفوا أشعارهم الحزينة الباكية على قيثارة الشعر الحزين الذي رثوا فيه زوجاتهم وإخوانهم وأهاليهم"[210].

عناصر الأداء الفني في مقطعات تميم بن المعز

بعد أن تناول الباحث قيم العطاء المضموني في مقطعات تميم بوصفها أحد جناحي العملية الإبداعية لديه؛ فإن ثمة جانباً أو جناحاً آخر، وهو عناصر الأداء الفني للمقطعة عند تميم، وقد رأى الباحث دراسته من خلال ثلاثة جوانب رئيسة وهي : التشكيل اللغوي والأسلوبي، والصورة الشعرية، والموسيقى .

أولاً – التشكيل اللغوي والأسلوبي

يتحدد مفهوم الأدب في رأي ابن خلدون في أنه "علم وسيلته اللغة"[211]، ومن ثم فاللغة "ليست رداء للفكر، أو قالباً أو إناء يحتويه، وإنما هي الفكر نفسه مجسداً في ألفاظ لغوية"[212]، و"لما كان العمل الأدبي لا يصمد إلا بقيمته اللغوية، مهما نسج من الحياة أو الواقع؛ فإن الفكر –من ثم– لا يصبح متميزاً إلا حين يتناثر في كلمات"[213].

وقد فطن نقادنا القدامى إلى أهمية الكلمة وفاعليتها فى التشكيل اللغوى بوصفها اللبنة الأساسية التى ينبنى عليها أى نسيج لغوى، ومن ثم فقد وضعوا شروطا لجودتها وجمالها؛ إذ اشترط ابن قتيبة فى الكلام الجيد «أن يكره فيه وحشى الكلام وتعقيده»[214]، ورأى الجاحظ أن اللفظ الجيد يجب أن يكون سليماً من التكلف، بعيداً عن الصنعة، بريئاً من التعقيد»[215]، كما أشار القرطاجني إلى الأسس التي يجب أن يقوم عليها انتقاء الأديب ألفاظه وهي " أن يختار المواد اللفظية أولاً من جهة ما تحسن من ملافظ حروفها وانتظامها وصيغها ومقاديرها واجتناب ما يقبح من ذلك "[216].

وهكذا فقد اهتمت النظرة النقدية القديمة باللفظة المفردة من حيث نعوتها الذاتية وصفاتها الخارجية، وتجاوزت ذلك إلى أهميتها وبيان موقعها من التركيب"[217].

ولعل الاهتمام باللفظة المفردة على ما له من أهمية؛ فإنه لا يمثل هدفاً للأديب أو الشاعر؛ إذ " ليس للكلمات في ذاتها صفات جمالية خاصة، ولا توجد كلمة

قبيحة أو جميلة في ذاتها، أو من طبيعتها أن تبعث على اللذة أوعدمها، ولكن لكل كلمة مجال من التأثيرات الممكنة يختلف طبقاً للظروف التي توجد فيها "[218].

ومن ثم فالكلمة من حيث كونها وحدة مفردة مستقلة لا تظهر دلالتها الفنية إلا من خلال ارتباطها بما تنتظم معه من كلمات فى سياق واحد، وقد تنبه عبد القاهر إلى ضرورة الارتباط الوثيق بين الكلمة والسياق؛ فرأى أن «الألفاظ لا تتفاضل من حيث هى ألفاظ مجردة، ولامن حيث هى كلم مفردة، وأن الفضيلة وخلافها فى بلاغة معنى اللفظة لمعنى التى تليها»[219]؛ فاللغة عند عبد القاهر ليست مجموعة من الألفاظ، بل مجموعة من العلاقات؛ إذ إن " الألفاظ المفردة التي من أوضاع اللغة، لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف ما بينها من فوائد "[220].

وانطلاقاً من كون الأدب تعبيراً لغوياً؛ فإن وظيفة اللغة تتحدد في أنها «تعطى الأشياء التى تتكلم عنها دلالاتها من ناحية، وأنها تعبر عن موقف المتكلم إزاءها من ناحية أخرى»[221]، ومن ثم فإن أى عمل أدبى ماهو إلا «عملية تحويل للغة وتشكيلها؛ أى نقلها من وضع المادة الدالة إلى وضع تنتظم فيه من جديد داخل نص أدبى، ينتج نوعاً من الدلالات، ويقوم الأدب بتحويل اللغة، ويدخل فى سياق عملية إعادة إنتاج للمعنى والدلالة»[222].

ولعل دلالة الكلمة من الأهمية بمكان بحيث ينبغي التنبه لها، وقد حدد اللغويون دلالتين للكلمة؛ أولاهما: ثابتة وهى الدلالة المعجمية، والأخرى :متغيرة وهى الدلالة الأسلوبية؛ إذ إن «الكلمة إنما تكتسب دلالاتها الأسلوبية من تجاورها مع الكلمات الأخرى»[223].

وبهذا فإننا عند تصنيفنا النصوص اللغوية نجد أنفسنا بإزاء مستويين للاستعمال اللغوى؛ «أولهما: المستوى الاعتيادى النمطى الذى يعكس الجانب غير الفنى للغة، وثانيهما : المستوى الفنى الذى يتسم بالقراءة النقدية، ولا يظهر إلا باستعمال الطرائق الخاصة فى نسيج اللغة»[224].

وإذا كانت الصياغة الشعرية هي حصيلة تفاعل قوي بين التصور المبدع creative imagination والإلهامinspiraition"[225]، وإذا كان الشعر كما يصوره جان لويس جوبير :" هو ابتكار لشريحة خاصة في اللغة "[226]؛ فإن "الشعر في ذاته إزعاج للغة السائدة"[227]؛ لأننا إذا أردنا معرفة " اللغة الشعرية المكونة من الألفاظ والكلمات ذاتها الموجودة في اللغة العادية فهي أداة من أدوات الشاعر التي تنقل تجربته الفكرية وحركة نفسه الوجدانية الداخلية للآخرين، إنها لغة حية تبعث الحياة والحركة في الأشياء كلها، وتخلقها من جديد وتقرأ أثرها في النفس وتحتضن هذا الأثر بين حروفها وفي العلاقات المتشابكة بين مفرداتها "[228].

ولكي تتحول اللغة من لغة عادية إلى لغة شعرية فإنها تخضع لحالة من التشكل الفني " تتم من خلال بعض التحولات التي يجريها الشاعر على اللغة والأساليب الفنية التي يستثمرها لينحو بلفظه نحو الشعرية؛فاللفظة الشعرية لا تعبر تعبيراً مباشراً عن معناها المعجمي المجرد الجاف، لكنها تتغير وتتحول عن مسارها السابق إلى مسار جديد يولد حالة معنوية جديدة ويعرف هذا التحول بالانحراف الدلالي "[229].

وهكذا فلا تتحقق رؤية الشاعر الخاصة إلا من خلال "تشكيل شعري من إبداعه بحيث يجعل لغته تقول ما لا تستطيع اللغة الوصفية المباشرة قوله لأنها تصبح أداة فن لا أداة نقل كونها قادرة على تغيير طبيعة معاني مفرداتها لتكوين مجموعة معايير شعرية ذات طاقات ومضمونات إيحائية لا حدود لها "[230]، ولعل تلك الطبيعة الجديدة التي اكتسبتها اللغة ستجعلها " أكثر تأثيراً في المتلقي لأنها تؤدي الوظيفة الانفعالية التضمينية التي تحملها الصورة الشعرية " [231].

وقد شهدت اللغة الشعرية تطوراً واضحاً لدى شعراء العصر العباسي"حمل معه خصوصية هذا العصر؛ من خلال خصوصية الظاهرة التي سطعت في إطار التجديد في الصورة الشعرية على صعيد تنظيم المفردات تنظيماً صورياً شعرياً لابد من أنه سينتج عنه توليد لمعانٍ جديدة من خلالها "[232].

وسوف ينبني تحليلنا لغة تميم بن المعز في مقطعاته على تتبع أهم الظواهر اللغوية والأسلوبية التي ألح عليها تميم، وفي مقدمتها **معجمه اللغوي**؛ إذ لايستطيع الباحث وهو بإزاء تحليل المعجم اللغوي لتميم أن يغفل المصادر،أو بمعنى أدق أنماط المعرفة المرجعية التي امتاح منها تميم مادة معجمه اللغوي؛ إذ إن "ولاء الشاعر يجب أن يكون للغة التي ورثها، ومهمته أن يحافظ عليها، وأن ينميها بابتداع أسلوبه الخاص، وأن يكون سيد ما ابتدعه وخادمه في الوقت نفسه، وليس ثمة طبعٌ مهما كان قوياً يمكن أن يرتجل شعراً صادقاً لا تكلف فيه وفي القمة من الصياغة أيضاً – دون أن يملك معجماً لغوياً ثرياً ينتقي منه؛ لأن الشعر – سهلاً أو معقداً – يحتاج إلى جهد في اختيار ألفاظه وتنقيحها، حتى يصبح قدر المستطاع عذباً وطريفاً"[233].

ولا يعيب الشاعر أو الأديب بحال تعدد مصادره؛ إذ إن «أكثر الكتاب أصالة هو إلى حد بعيد راسب من الأجيال السابقة، وبؤرة للتيارات المعاصرة، وثلاثة أرباعه مكون من غير ذاته؛ فلكى نميزه – أى نجده هو نفسه – لابد من أن نفصل عنه كمية من العناصر الغريبة، يجب أن نعرف ذلك الماضى الممتد فيه، وذلك الحاضر الذى تسرب إليه؛ فعندئذ نستطيع أن نستخلص أصالته الحقيقية، وأن نقدرها ونحددها»[234].

وتتعدد المصادر التي امتاح منها تميم مادة معجمه الشعري وفي مقدمتها "**القرآن الكريم**"؛ إذ نلمح اعتماده على ألفاظ القرآن في غير موضع منها قوله :

فنحنُ منك ومنه في كُلِّ أمرٍ مَرِيـج[235]

وقد أخذها من قوله تعالى " بل كذبوا بالحق لما جاءهم فهم في أمر مريج"[236]

وقوله أيضاً :

مع العسرِ يُسرٌ يجلي الدُّجَى ألم تتذكر (ألم نشرحِ)[237]

والمعنى مأخوذ من قوله تعالى :" ألم نشرح لك صدرك "، و "إن مع العسر يسراً إن مع العسر يسراً "[238].

وقوله :

فكَم بتلك المَغَاني من كُلِّ زَوجٍ بَهِيج[239]

وهو مأخوذ من قوله تعالى: "وترى الأرض هامدة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج"[240].

وثمة مصدر ثانٍ أسهم في تشكيل لغة الشاعر، وهو **الألفاظ الخاصة بقضايا المعتقد الفاطمي**، التي لايفتأ الشاعر يذكرها في غير موضع؛حتى إنه ليوظفها حتى في سياق الغزل نحو قوله :

لا والمُضَرَّجِ ثـوبُه في كربلاءَ من الدماء
لا والوَصِـيِّ وزوجِهِ وبنيه أصحابِ الكِسَاء
أولا فإني للعُصا ة الغاصبينَ الأَدعِياء
ما حلتُ يا ذات اللَّمَى عما عهدتُ من الوفاء[241]

ويشير في النص السابق إلى (المضرج ثوبه في كربلاء)، في إشارة إلى الحسين رضي الله عنه، كما يشير إلى(الوصي)، وهو علي رضي الله عنه في معتقد الشيعة،ويشير إلى زوجه فاطمة الزهراء رضي الله عنها، ويشير إلى أصحاب الكساء وهم في معتقد الشيعة الحسن والحسين أبناء علي رضي الله عنه، ومقطعات تميم حافلة بالألفاظ الخاصة بالمعتقد الفاطمي مثل : حجة الله، وارث الأنبياء، الأئمة، وصي النبي، ابن نبيه، نور وإيضاح، إمام الهدى ، وغدير خم، والنواصب[242].

ويتجلى المصدر الثالث من مصادر ثقافته في "**الثقافة العربية** "؛ فعلى الرغم من أن الشاعرلم ينشأ في الجزيرة العربية؛ فإننا نلمح في شعره إشارات كثيرة إلى أماكن في الجزيرة العربية، وبعض المفردات التي لا يعرفها إلا أهل الجزيرة،كما نلمح في شعره حضوراً لبعض اللهجات العربية القديمة؛ حتى إنك حين تقرأ بعض قصائده لتشك في أن الذي كتبها شاعر عربي قديم من الجزيرة العربية في العصر الجاهلي، وليس شاعراً عاش في مصر وسط الحضارة والمتنزهات، ومن أمثلة ذلك ميله إلى استخدام لغة **أكلوني البراغيث**، ونلمحها في قوله :"وانتصبن صدور[243]، والتوين خطوب[244]، لو تأملنني العيون[245]، شهدن بك عليك الطباع[246]، كما نلمح الوقف بالسكون على لغة ربيعة في قوله :

ألا سَقِّياني قهوةً ذهبيةً وقد ألبس الآفاق جُنح الدُّجى دَعجْ

كما نلمح أيضاً استعماله لفظ "الدُّرياق" وهو لغة في الترياق الشافي من السموم، وتظهر في شعره بعض الألفاظ البدوية الغريبة على البيئة المصرية آنذاك، والتي تكشف عن استيعابه الموروث اللغوي العربي مثل: الكميت، والقرح، والممكورة، والأبقع، والبضاضة، ومرهاء، والدعج، والعلالة، والشنوف، والخرد، والهميان[247].

وثمة مصدر رابع تأثر به وهو **البيئة المصرية** ففضلاً عن وصفه مظاهرها الطبيعية الخلابة؛ فإنك تجد في شعره إشارات إلى بعض المتنزهات المصرية مثل: "المقس، والمختار، وسرودس، والمعشوق، وبستان كافور[248]، كما يشير إلى بعض الأديرة مثل:دير القصير[249]، ودير ميرحنا[250]، وفضلاً عن وصفه النيل وأحواله في غير موضع كما أسلفنا فإنه يذكر السفن العشاريات والسماريات[251]، ويذكر البرك كبركة الحبش[252]، ويذكر أيضاً بعض الملابس المصرية مثل: الشروب[253]، كما يذكر ألفاظاً خاصة بالمصريين مثل تسمية أهل الصعيد للريح العاصفة بالمريسي[254]، ولعل أبرز دليل على تأثره بالبيئة المصرية استعماله بعض ألفاظها العامية مثل كلمة: بس بمعنى حسب[255].

ويتجلى المصدر الخامس من مصادر معجمه اللغوي في**الثقافات الأجنبية** التي نجدها بارزة في شعره من خلال بعض الألفاظ الأعجمية التي يوردها،ولا شك أن تلك الألفاظ كانت منتشرة في البيئة المصرية ومنها النارنج، والخشنكان،والكعك، والبنفسج، والآبنوس، والصولجان، والجام، والدستان، والدساكر، والنيلوفر، والطنابير، والدمقس، والخندريس، والرندج ، والبلور، والطياهج، والفراويز، والآس، والنوروز، والمهرجان، والدست، والخفتان، والأبرميس، والسبج، والخز، والعاج، والكافور، والبهار، والزبرج، وتموز، والنواويس[256].

وهكذا يكشف المعجم اللغوي لتميم عما يمكن أن نسميه بموسوعية الامتياح؛ إذ لا يعتمد على مصدر واحد في تشكيل مادة معجمه،بل تتعدد مصادره ما بين دينية ومذهبية وعربية وأجنبية، الأمر الذي يكشف عن ثقافة الرجل وكثرة اطلاعه.

أما الظواهر اللغوية والأسلوبية التي ألح عليها تميم في مقطعاته فهي عديدة، وقد تخيرنا أهمها وأكثرها حضوراً في مقطعاته ومن أبرزها : الميل إلى استعمال الغريب، والتناص، والحوار القصصي، والتلاعب اللفظي، الاعتراض، التفصيل بعد الإجمال، وتفصيلها على النحو الآتي :

ثمة ظاهرة لغوية بارزة نلمحها فى معجمه وهى **ميله إلى استعمال بعض الألفاظ الغريبة**، واللفظ الغريب هو «ماليس مأنوس الاستعمال ولاظاهر المعنى»[257] ويعرفه القزوينى بأنه يتحقق عندما «تكون الكلمة وحشية لايظهر معناها، فيحتاج إلى أن ينقر عنها فى كتب اللغة المبسوطة»[258]، وبالرغم من أن وجود اللفظ الغريب يعد عيباً لدى البلاغيين؛فإنه لايعد عيباً إذا كان قد وضع لضرورة سياقية؛ فهناك «كلمات غريبة أوسوقية، وهذه الكلمات قد تكون مطلوبة ومفيدة بتفاعلها مع سياق أو أنظمة خاصة من الكلمات»[259]، والمتتبع للسياق الذى وردت فيه تلك الكلمات يلاحظ أنها جاءت منسجمة معه، كاشفة عما يتسم به معجمه اللفظى من رحابة وسعة؛ إذ إنك لو حاولت استبدال كلمة من هذا الغريب بكلمة أخرى؛ فإنها لن تؤدى الدلالة نفسها، ومن ثم فلم يكن تميم مشغوفاً بالغريب بغية الإغراب أو التعقيد، بل إن ما أتى منه وظف لضرورة سياقية، كما أن الغرابة نفسها نسبية؛ إذ ترتبط بالمخزون اللغوى لكل من المبدع والقارىء، والمعول عليه عندنا هو ملاءمة الكلمة للسياق الذى وردت فيه، ونهوضها بدور فاعل فى أداء المعنى بحيث لايصلح أن يحل غيرها محلها،وتتعدد أمثلة استعمال تميم للغريب ومنها :" السجسج، والصحصح، واليقق، والعكن، والقرقف، والخشف، ومرهاء، والذبل، والزولة، ومقبئنة، وارجحن، وبنة، والهميان[260]"، ولا يمكن للباحث بحال أن يفسر جنوح الشاعر إلى الغريب في ضوء الدفاع عن نفسه أمام أولئك الذين اتهموه بأنه لا يكتب شعره؛ بل يكتبه آخرون؛ إذ لوكان الأمر كذلك لاقتصر على قصيدة أو ثنتين، وإنما يمثل هذا الغريب جزءاً من المعرفة المرجعية للشاعر نفسه، وجزءاً أصيلاً من نسيجه اللغوي.

وتتجلى الظاهرة الأسلوبية الثانية في **التناص**، ويمثل التناص سمة أسلوبية بارزة تضع النص فى علاقة مباشرة مع نصوص سابقة أو معاصرة؛ إذ إن " النص

لا يمكن أن ينسج تميزه من خلال تركيبه الداخلى منفصلاً فى ذلك عن كل علاقة خارجية بالنصوص الأخرى"[261]، ومن ثم فلا يمكن لنا بحال أن نتعامل مع النص بوصفه كائناً مستقلاً لم يفد مما قبله من نصوص؛ إذ "لا نشأة للنصوص انطلاقاً مما ليس نصوصاً، وكل ما يوجد دائماً إنما هو تحويل خطاب إلى خطاب آخر، ومن نص إلى نص؛ حيث يدخل النص في محاورة مع النصوص السابقة؛ بحيث يكون الجديد خلاصة لنصوص سابقة عليه "[262].

ومما هو جدير بالذكر أن أول من بلور مصطلح التناص كمفهوم يعنى علاقة بين النصوص تحدث بكيفيات مختلفة هو ميخائيل باختين، ثم جاء بعده العديد من الأسماء من أمثال "لوتمان وريفاتير وجوليا كريستيفا ورولان بارت وغيرهم، وقد اتفقوا جميعاً على أن النصوص الأدبية تقيم حواراً فيما بينها "[263].

وقد تعددت تعريفات التناص؛ فذهب لوران جينى إلى أنه " عمل يقوم به نص مركزى لتحويل نصوص وتمثلها، ويحتفظ بزيادة المعنى"[264]، ورأى رولان بارت أنه "تبادل نصوص ما أشلاء نصوص أخرى دارت أوتدور فى فلك نص يعتبر مركزاً،وفى نهاية الأمر تتحد معه"[265].

ويذهب مارك أونجينو إلى أنه" تقاطع فى نص مأخوذ عن نصوص سابقة"[266] ويميل الباحث إلى تعريف ميشال ريفاتير؛ إذ يرى أن التناص يتحقق بأن"يلحظ القارىء علاقات بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت معه "[267].

والقارىء عند تصديه لأحد النصوص بإزاء نصين: النص الأصلى الذى يقرؤه؛ والنص الذى يسميه اللغويون بالنص الغائب، وهو" المصدر الذى يستلهم منه الأديب نصه الجديد، وهنا تظهر مهمة القارىء " الذى يلاحظ لعبة القراءة بين النصوص انطلاقاً من ثقافته "[268].

ومن الخلط بمكان أن نعد التناص ضرباً من التقليد؛ إذ إن " النص عندما يستلهم الماضى، أو التراث،فعندها يكون النص مفتوحاً فى كل اتجاه متعدد الاحتمالات فياض الدلالات"[269]، وبذلك يكون التناص وسيلة تكشف عن المرجعية الثقافية للشاعر ومدى نجاحه فى توظيف تلك المرجعية فى عمله الإبداعى؛ لأن المبدع (منتج النص) "يجد نفسه محاصراً ومنقاداً ضمن منظومة من التقاليد الثقافية،

التى يجبر على التكيف ضمنها قبل أن يستقل بشخصيته، ويتميز بإبداعه عن غيره"[270].

وتتعدد مصادر التناص وتتباين فيما بينها تبعاً للمخزون الثقافى للمبدع وتوظيفه أحد العناصر داخل بنية النص، وهو ما أكده تودروف بقوله إن " ثمة عناصر غائبة داخل النص وهى على قدر كبير من الحضور فى الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين إلى درجة نجد أنفسنا عملياً بإزاء علاقات حضورية "[271].

وبالنظر إلى مقطعات تميم نلمح مصدرين من مصادر التناص لديه هما : القرآن الكريم والشعر العربي، ويتجلى التناص القرآني لدى تميم في خمسة مواضع[272]، وتتعدد أشكال التناص القرآني في شعره فأحياناً يكون بجزء من آية نحو قوله :

يرجع الطرَّفَ خَاسِئاً وحَسِيراً وتُقاسي الكُروبَ فيه النفوسُ[273]

وفيها تناص مع قوله تعالى: ﴿ **ثُمَّ ارْجِعِ الْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنْقَلِبْ إِلَيْكَ الْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ** ﴾ [274].

وأحياناً يكون التناص بآية كاملة نحو قوله :

مع العُسرِ يُسرٌ يجلي الدُّجَى ألم تتذكر (ألم نشرحِ)[275]

والشطر الأول هنا من قوله تعالى : ﴿ **فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا * إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا**﴾[276]، والشطر الثاني من قوله تعالى : ﴿ **أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ** ﴾[277]، ونلاحظ هنا أن الشاعر أخذ البيت كله من آيتين من سورة الشرح.

وقد يأتي التناص عنده باقتباس أكثر من آية نحو قوله :

حـالُنا فيه ذِلَّةُ وسكون مثـلُ وَصفِ الإلهِ للكفار
يـومَ لا ينطقون فيه ولا يُؤ ذن في هَـولِهِ لهم باعتذار[278]

والبيتان مأخوذان من قوله تعالى : "ويل يومئذ للمكذبين، هذا يوم لا ينطقون ولا يؤذن لهم فيعتذرون "[279].

ولعل اقتباس الشاعر من القرآن الكريم بما له من قدسية يكشف عن ثقافة الشاعر القرآنية.

أما التناص مع الشعر العربي فيتردد عنده سبع مرات[280]، وثمة ملاحظات في تناصه الشعري؛ أولها أنه لايتأثر بشاعر بعينه ولا بعصر بعينه؛ إذ تراه يتأثر بجرير من العصر الأموي، وأبي نواس من القرن الثاني الهجري، وبأبي تمام من القرن الثالث، وبالصنوبري من العصر الفاطمي، وثانيها : أنه حين يتأثر بشاعر يلائمه فيما اشتهر به من أغراض، فحين تأثر بأبي نواس تأثربه في سياق الحديث عن الخمر التي هو زعيمها، وحين تأثر بالصنوبري تأثر به في وصف الطبيعة التي اشتهر بها .

واللافت أن أشكال التناص الشعري تتعدد عنده فتارة يأخذ بيتًا ويصوغ على نسجه نحو قوله :

عُذري على عمدٍ وذنبي غفلةٌ والذنبُ يُظهرُ فضلَ عفوِ القادرِ[281]

وهو متأثر تأثراً يكاد يكون متطابقاً مع قول أبي تمام :

فإن يك عن جرمٍ أوتلك هفوةٌ على خطأ مني فعذري على عمدِ[282]

وتارة أخرى يتأثر بلوحة شعرية فيصوغ على نمطها نفسه نحو قوله :

كأنَّ أمواجَهُ عُكَّنٌ وكأنما داراتِه سُرَرُ[283]

وقد أخذ المعنى من بيتين للصنوبري يقول فيهما :

وقد عَبَثَتْ فيه الصَّبا فتخالُهُ طريقَ لُجَين ذا ربى وأخاديد

تَروقُكَ دارات عليه كأنها خواتمُ حُسنٍ في خدودٍ مهاً جيد[284]

وهكذا فإن التناص فضلاً عما يمثله من ثقافة موسوعية للشاعر؛ فإنه يرتبط بتقنية تعد إحدى ركائز علم الأسلوب وهي تقنية الاختيار الأسلوبي، وتعتمد تلك التقنية على النظر للأسلوب"على أنه محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل"[285] "على أساس من النظر إلى اللغة نفسها بوصفها لائحة طويلة من الإمكانات التعبيرية المتاحة أمام الأديب القادر على احتواء نظام هذه اللغة وتوظيف معطياته ومنجزاته؛ بحيث تنصرف فعالية الاختيار الأسلوبي في الكتابة الأدبية إلى محاولة الوصول إلى البدائل اللغوية المثلى التي تستطيع إنتاج رسالة النص ورؤيته الفنية، وتوصيلها للمتلقي، والتأثير فيه على نحو من الأنحاء وفق الغاية التي يهدف إليها الأديب، وما يمثل خصائص تعبيره الفني من ناحية، ومدى

حساسيته للمقام المرتبط بموضوع الكتابة من ناحية ثانية، وبالذوق الأدبي العام من ناحية ثالثة"[286].

وثالث الظواهر اللغوية التي نلمحها في مقطعات تميم هي **الحوار**؛ إذ نلمح في مقطعاته غير نوع من الحوار؛ أولها : الحوار بين طرفين، ويظهر في مقطعاته الغزلية التي يجري فيها حواراً بينه وبين المحبوبة على طريقة الغزليين في التراث العربي، ومن ذلك قوله مصوراً مشهداً حوارياً بينه وبين المحبوبة تتعدد فيه الأصوات بين القول والرد فيقول :

عانَقَتْ لامَ صُدغها صادُ لَثمِي فأرتها المرآةُ في الخد لِصَّاً
فاسترابت بما رأتْ ثم قالت : أكتاباً أرى ولم أرَ شخصاً
ودعتني لمَحْوِهِ فتمكَّنـ ت من الوُجنَتين لمساً وقَرصاً
ثم قالت : ألا امح،هـ محو من يجـ هد في محوه ومن يتقصى
قلت : بالقشط يمَّحِى، قالت اقشط بالثنايا وأتبِع القَشطَ مصاً
قلت : إن الذي أمرت به فر ضّ علينا مؤكدٌ ليس يُعصى
ورأت إثرَ ما محوت فقالت : كان لصاً فصار والله فصاً
قلت : إن الفصوصَ تطبع باللَّثـ مِ على خَدِّ كلِّ من كان رَخْصَاً[287]

والشاعر هنا يقدم لوحة فنية رائعة يسبغ عليها من ألوان الخيال ما شاء ليمنحها الحيوية، وتبدو وكأنها قصة حقيقية؛ فهو يصور موظفاً الحيل اللغوية لام اللثم وقد تضافرت مع صاد الصدغ على خد المحبوبة،حتى رأتهما معاً مرسومين على خدها (لص)، وهنا بدأ الحوار حين طلبت منه أن يمحو تلك الكتابة فحاول محوها بالقرص واللمس، ويخبرها أنها لا تمحى إلا بالقشط، فتوافق وتطلب منه أن يزيد على القشط مصاً، ليتحول اللص الذي ظهر على خدها إلى قرص، ولعل ذلك الحوار الرائع حول قبلة على خد الحبيب يكشف عن خيال خصب لدى الشاعر مكنه عبر ثمانية أبيات أن يجري حواراً متخيلاً لا يتغيا منه إلا وصف جمال خد المحبوبة وبيان أثر التقبيل فيه ولذته .

وثمة نوع آخر من الحوار أشبه بالمنولوج الداخلي؛ إذ يستهل الشاعر الأبيات بسؤال أو وصف وجهه للمحبوبة، ثم يترك المشهد للمحبوبة لتتولى الرد عن نفسها، وكأنها هي التي تصف نفسها، وهو ما يظهر في قوله :

شَبَّهْتُهَا بالبدرِ فاستَضْحَكَت وقابلت قـوليَ بالنُّكرِ
وسفَّهَت قولي وقالت متى سَمُجْت حتى صرتُ كالبدرِ
البدرُ لا يَرنو بعينٍ كما أرنو ولا يَبسِـمُ عن ثَغرِ
ولا يُمِيط المِرطَ عن نَاهدٍ ولا يَشـدُّ العِقدَ في نحـرِ
من قاسَ بالبدرِ صفاتي فلا أزال أسيراً في يَدَيْ هَجري(288)

ولعل هذا الحديث المتخيل الذي أجراه على لسان المحبوبة إن هو إلا حيلة بلاغية يريد بها أن يبلغ بالمحبوبة الأنموذج الكامل للجمال، وقد أجراه على لسانها ليكسب المشهد ضرباً من الواقعية ويتوسع في الوصف ويبالغ فيه كيفما شاء .

كما يتخذ مناجاة الطبيعة مادة للحوار؛ فهاهوذا يكتب مناجياً طائر القمري في حوار من طرف واحد :

ألا يـا أيها الطيـرُ المُوافِي لقد أطلقتَ من فكري سَراحي
فطيَّر حسّ ريشك سُكر حِسِّي كنَوْمـانٍ يُـنَبَّه بالصِّياح
ولو لاقيتَ ما ألقى لضاقت عليك مواردُ البِـيد الفِسـاحِ(289)

والشاعر هنا يتخذ الحوار مادة يبث من خلالها شكواه وأحزانه إلى ذلك الطائر، الأمر الذي يضفي على حواره نوعاً من الحيوية؛ بحيث يجعله ماثلاً شاخصاً أمام القارئ.

وثمة ظاهرة أسلوبية بارزة في مقطعات تميم وهي "**الاعتراض**"، وقد شغلت الجملة الاعتراضية حيزاً كبيراً من فكر النحاة والبلاغيين والأسلوبيين؛ أما النحاة فيرون أن « الجملة المعترضة فى كل أحوالها أجنبية عن مجرى السياق النحوى فلا صلة لها بغيرها، ولامحل لها من الإعراب، وإنما هى تعبير خاطر طارىء من دعاء أو قيد بشرط، أو نفى ووعد، أو أمر ونهى، أو تنبيه إلى ما يريد المتكلم أن يلفت إليه السامع»(290).

ويبدو الأمر مختلفاً لدى البلاغيين؛ إذ إن الاعتراض عندهم ليس من قبيل الزيادة؛ بل إنه يأتى ليحقق فائدة بلاغية، وهو ما يؤكده أسامة بن منقذ بقوله : « واعلم أن الاعتراض هو أن تذكر فى البيت جملة معترضة لاتكون زائدة، بل تكون فيها فائدة»[291].

ويرى ابن المعتز أن «من محاسن الكلام والشعر اعتراض كلام فى كلام لم يتم معناه، ثم يعود إليه فيتممه»[292].

ويعدد ابن الأثير أقسام الاعتراض فيقول: «واعلم أن الاعتراض ينقسم إلى قسمين: أحدهما: لا يأتى فى الكلام إلا لفائدة، وهو جارى مجرى التوكيد، والآخر أن يأتى فى الكلام لغير فائدة، فإما أن يكون دخوله فيه كخروجه منه، وإما أن يؤثر فى تأليفه نقصاً وفى معناه فساداً»[293].

وقد ترددت الجمل الاعتراضية في مقطعات تميم ما يربو على خمس وعشرين مرة منها قوله :

خُذها إليك – ودع لومي – مُشَعشَعَةً من كَفِّ أَقنَى أسيلِ الخدِّ مَذهَبُهُ[294]

وإذا تأملت الاعتراض في البيت السابق لوجدت أنه لم يأت حشواً لا قيمة له،بل إن الشاعر وضعه ليوجه المستمع أن يفرغ كل طاقاته في التمتع بالشراب وينصرف عن اللوم والعتاب وكأنه يحيل المستمع على معنى بيت أبي نواس

دع عنك لومي فإن اللومَ إغراءُ وداوِني بالتي كانت هي الداءُ

وكأنه أراد بهذا الاعتراض أن يرسل رسالة غير مباشرة إلى المستمع مفادها أن الخمر هي الشفاء من كل داء .

وتراه تارة أخرى يوظف الاعتراض ليحقق نوعاً من المشاكلة اللفظية حين يقول:

ألبسني حُسنُكِ –يا حُسنَه– ما لم يَخَل وَهمٌ ولا ظنّ[295]

وفي ظني أن الشاعر بذكره اسم المحبوبة على سبيل الاعتراض أراد أن يجعل منها مادة للحسن ومصدراً له فكأن الحسن قد اشتق منها وكأن حسنها حيك منه

رداء صار نموذجاً لكل حسن، وبهذا يكون الاعتراض قد نهض بوظيفة الشرح والتوضيح .

ويتكرر الاعتراض في سياق التدليل على جمال المحبوبة في قوله :

بُليُت بمن كأنَّ الشمسَ زُورٌ – إذا عاينت غُرَّتهُ – ومَيْنُ[296]

والاعتراض هنا لا يعد جزءاً دخيلاً على البنية الأصلية للجملة؛ إذ إن المعنى لا يمكن فهمه وتصوره إلا بوجوده؛ فقد عقد نوعاً من المقارنة بين غرة المحب والشمس، وانتصر للغرة من خلال بنية الاعتراض .

وهكذا مثل الاعتراض ملمحاً أسلوبياً بارزاً؛ إذ لم تأت بنيته منفصلة عن السياق الأصلي كما يظهر في سياقات أخرى كالدعاء مثلاً،بل جاءت لتؤدي دورها في التفسير والتوضيح من خلال تضافرها مع البنية الأصلية للبيت .

وثمة ظواهر لغوية وأسلوبية أخرى نلمحها في ديوان تميم مثل : استخدام التفصيل بعض الإجمال، والتجديد في الاشتقاق والتلاعب اللفظي، واستعمال الجموع غير المشهورة، وقد اكتفينا بالإشارة إليه لكونها لا تمثل سمتاً أسلوبياً بارزاً في مقطعات تميم.

الصورة الشعرية:

ثمة قاسم مشترك يربط بين الفنون الجميلة على ما بينها من اختلاف نوعي؛ إذ تشترك في أنها :"تعبير عن تجربة الفنان الشعورية، سواء أكان هذا في زوايا ذاته أم في احتكاكها وتفاعلها مع الآخرين، أو في تأملها لهذا الكون الذي نعيش فيه"[297] إلا أن الأداة الي يتوسل بها كل فن من هذه الفنون الجميلة في تجسيد تجربته وتحقيق غايته تختلف من فن إلى آخر؛ فهي" في الموسيقى أنغام وأصوات، وفي النحت أحجام وأشكال، وفي التصوير ألوان وخطوط"[298]، وقد اتخذ الشعرالخيال مرتكزاً فنياً يعتمد عليه في تحقيق غايته منطلقاً من الإيمان بأنه هو :" المبرر الأساسي للفن، والوسيلة للمعرفة وتحول الأشياء"[299].

وقد انتبه القدماء لما للشعر من وثيق صلة بالخيال والصورة، فهاهوذا الجاحظ يتحدد مفهوم الشعر لديه في أنه : "ضَرْبٌ من النَّسجِ وجِنسٌ من التَّصويرِ"[300]،

ونتيجة ارتباط الشعر بالصورة؛فقد شغلت الصورة حيزاً كبيراً من اهتمام النقد والأدباء الغربيين والعرب قدماء ومحدثين على حد سواء،وقد اختلفوا في تعريفها وتحديد مفهومها كل بحسب رؤيته وإطاره المعرفي، ويتجلى ذلك الاختلاف في المذاهب النقدية لدى نقاد الغرب"فهي عند الرومانسيين تمثل المشاعر والأفكار الذاتية،وعند البرناسيين تعرض الموضوعية، وعند الرمزيين تنقل المحسوس إلى عالم الوعي الباطني،وعند السرياليين تعنى بالدلالة النفسية"[301]، أما النقاد العرب المحدثون؛ فمنهم من عد الصورة تركيبية وجدانية[302]، ومنهم من عدها تشكيلاً لغوياً"[303]، ومنهم من عدها تركيبية عقلية معقدة"[304]. وعلى الرغم من عدم وجود تعريف محدد وقسمات محددة لمفهوم الصورة؛ فإن كثيراً من الباحثين[305] متفقون على أن "الصورة الشعرية في جوهرها تشكيل لغوي، يعمل الخيال على تخليقه من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها من خلال عملية اختيار غير واعية تفوق سلطان العادة[306] على نحو تتجاوز الصورة فيه دورها الشكلي المتمثل في كونها مجرد تسجيل فوتوغرافي؛ لتستحيل "تعبيراً عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة"[307]، ومن ثم فالتصوير في الأدب إن هو إلا "نتاج لتعاون كل الحواس، وكل الملكات، والشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية ... فالصورة منهج – فوق المنطق – لبيان حقائق الأشياء "[308].

وإذا كانت الصورة لدى أحد نقادنا المحدثين تجمع كل الوسائل التصويرية المتاحة فهي : "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خالص؛ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والجناس، وغيرها من وسائل التعبير الفني"[309]؛ فإن هناك سمات أخرى تميز الصورة وأهمها :"خروجها عن المنطق المألوف في عرض الأفكار والرؤى، واللجوء بدلاً منه إلى الخيال غير المروض الذي يخلقها ويمنحها قوتها وحيويتها"[310].

كما تنهض الصورة فضلاً عن خرقها المنطق المألوف بدور فاعل بين عناصر العملية الإبداعية؛ إذ إنها "ليست حلى زائفة، بل إنها جوهر الشعر؛ فهي التي تحرر الطاقات الشعرية الكامنة في العالم[311]، ولن يتم لهذا هذا الدور دون أن تكون نتاجاً للملكة الشعرية التي يستطيع الشاعر بها " أن يخلع على الصورة إحساسه، وبهذه الملكة وحدها يستطيع أن ينقل المشاهد اليومية العادية إلى عالم الشعر "[312].

وهكذا فإن أهمية الصورة تتجلى في أنها تعد الوسيلة المثلى لبلوغ "إدراكات جديدة للظواهر والأشياء بوصفها نسجاً تخيلياً يربط بين أجزاء الموضوع الأدبي، ويسهم عبر لغة مغايرة في إنتاج وعي مغاير بهذا الموضوع أو ببعض جوانبه، وهنا يكمن جمال الصورة وفعاليتها وقدرتها على الكشف والدهشة والمتعة الوجدانية الفكرية"[313].

وتسعى الدراسة إلى تناول الصورة وفق منهج يحاول تجاوز الدرس النقدي التقليدي، الذي يحصر دور الصورة فيما تنهض به من تجسيد الأشياء المجردة على نحو يستحيل المعنوي فيه حسياً؛ بحيث تدرس الصورة على مستويين؛يرتكز أولهما على المسوى اللغوي الذي تتجاوز فيه الصورة المستوى المعجمي بما فيه من جفاف وجمود إلى مستوى إيحائي أكثر رحابة، ويتناول ثانيهما الصورة بوصفها "إحدى الوسائل التى يقنع بها الشاعر جماهيره التى تستمع إليه، ويدفعها إلى فعل أو انفعال، يتلاءم مع الجانب النفعي المباشر للشعر،أوتكون الصورة إحدى الوسائل التى يظهر بها الشاهر براعته الحرفية، فيبهر بطرافة صوره المستمعين، ويستحوذ على إعجابهم بدقة وصفه وبراعته فى محاكاة الأشياء"[314].

وينبني درسنا للصورة في مقطعات تميم بن المعز على بيان أهم المصادر التي امتاح منها مادة صوره، وبيان أنواع الصورة ووظائفها في مقطعاته .

أ) مصادر الصورة :

تتشكل لوحات الخيال في العملية الإبداعية وتستمد خطوطها من مصادر متعددة وهي : "الأشياء التي يتكئ عليها الشعراء في إبداع صورهم، بل هي منطلقات الخلق الفني التي تعكسها مرآة وجدان الشاعر"[315]، و" شأن هذه المصادر أن توفر

صفة مهمة للشعر والشاعر وهي انفعال اللذة، أو حالة الانفعال الحاد التي تميز الشاعر نفسه وهو يقوم بعملية الإبداع والخلق الفني "[316].

ويكشف تتبع المصادر التي امتاح منها تميم مادته التصويرية عن منابع رئيسة؛ أولها : **القرآن الكريم**؛ إذ يعد واحداً من أهم المصادر التي امتاح منها تميم مادة صوره؛ فقد تأثر بالقرآن تأثراً واضحاً في اختيار صوره، وقد برز هذا التأثر بأساليب متعددة؛ فتارة تراه يستمد الصورة كلها من آي القرآن نحو قوله مصوراً جمال الطبيعة :

فكَمْ بتلكَ المَغانِي من كلِّ زَوجٍ بَهِيجِ[317]

وقد أخذها من قوله تعالى : ﴿**وَتَرَى الأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا أَنْزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنْبَتَتْ مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ** ﴾[318].

ومنه قوله أيضاً يشكو زمانه :

زماني راحَ عابساً قَمطريراً بجميعِ الأبرارِ لا الفُجَّارِ
حالُنا فيهِ ذِلَّةٌ وسكونُ مثلُ وصفِ الإلهِ للكفارِ
يومَ لا يَنطِقونَ فيهِ ولا يُؤ ذَن في هَولِهِ لهم باعتذارِ[319]

والملاحظ هنا أنه في إطار الصورة نفسها يستمد مادته من آيتين من سورتين مختلفتين؛ فقوله (زماني راح عابساً قمطريراً) مأخوذ من قوله تعالى في سورة الإنسان : ﴿**إِنَّا نَخَافُ مِنْ رَبِّنَا يَوْمًا عَبُوسًا قَمْطَرِيرًا**﴾[320]، والبيت الثالث (يوم لا ينطقون ولا يؤذن لهم) مأخوذ من قوله تعالى في سورة المرسلات : ﴿ **هَذَا يَوْمُ لاَ يَنْطِقُونَ * وَلاَ يُؤْذَنُ لَهُمْ فَيَعْتَذِرُونَ * وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِلْمُكَذِّبِينَ** ﴾[321].

وثمة شاهد ثالث على امتياح مادة صوره من القرآن الكريم وهو قوله :

تحت ليلٍ كثوبِ يوسفَ في أجفـ انِ يعقوبَ، أو قول البَشِير[322]

ومادة هذه الصورة مأخوذة من قوله تعالى : ﴿**فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيرًا** ﴾ [323].

كما يظهر تأثره بالقصص القرآني حين يصور جمال المحبوب بقوله :

والله لا استمتعتُ منك بنظرةٍ ولو انَّكَ المُعزَى إلى يَعقوب

وهو هنا يقرن جمال المحبوب بجمال يوسف بن يعقوب عليه السلام

أما المصدر الثاني فهو **معتقدات الشيعة والمذهب الفاطمي؛** فقد كان للفاطميين بوجه عام والإسماعيليين على وجه الخصوص معجم خاص بهم، وهو ما يتضح لدى غير واحد من شعراء الشيعة أمثال المؤيد في الدين داعي الدعاة وغيره؛ إذ كانوا يستمدون مواد صورهم من هذا المعجم، وهو ما يظهر لدى تميم في مقطعاته في غير موضع منها قوله مادحاً الخليفة العزيز بالله :

إنما أنت حُجَـةُ الله لاَحَت في البَرايا ووارثُ الأنبيـاءِ[324]

وتظهر عقيدة الفاطميين هنا في موضعين؛ أولهما: تشبيهه بحجة الله، وحجة الله من صفات الأنبياء والأئمة عند الفاطميين[325]، والموضع الثاني: تشبيهه له بـ(وارث الأنبياء)، ويقصد بذلك وفقاً لمعتقد الفاطميين في الدور أن محصول ما جاء به الأنبياء قد جمع في الإمام وللإمام[326].

ويظهر مرة ثانية في مدحه العزيز بالله أيضاً حين يقول :

وهل أنتَ إلا مُهجَةُ المجدِ والنَّدَى مُرَكَّبةٌ في جِسمٍ من نورٍ وإيضاحِ[327]

وقوله (مركبة في جسم من نور وإيضاح) مستمد من العقيدة الفاطمية؛ إذ الإنسان عندهم مكون من جسم ترابي كثيف ونفس نورانية لطيفة، ولكن الإمام وإن كان جسماً ترابياً فهو من طينة شريفة؛ لأن نفسه روحانية شريفة تماثل العقول الروحانية ولا تحل إلا في جسم شريف "[328].

ومن عجب أن الموروث الشيعي يسيطر على تميم حتى وهو في سياق الغزل؛ إذ تراه يشبه نفسه في غدر المحبوب وتعذيبه له بجده الحسين الذي غدر به يزيد فيقول :

أرقت دمي ومالك فيه حق تصول به ليس عليك دين

كأنك في إراقتِه يَزيـدٌ بَغَى وكأنني جَدِّي الحُسين[329]

ولعل الأمثلة على الصور التي امتاحت مادتها من المعجم الفاطمي كثيرة لذلك اكتفينا بالإحالة إليها في الهامش[330].

وثمة مصدر ثالث يمتاح منه تميم مادة صوره وهو **الثقافات الأجنبية** التي كانت منتشرة فتراه يصف زهرة النيلوفر في غير مقطعة،وتتعدد الصور التي استمدها من الثقافة الأجنبية ومنها قوله:

بعثتُ بخُشكَنان كالأماني وكَعكٍ كالخواتم في البَنَانِ(331)

والصورة هنا في وصف الخشكنان وهو لفظة فارسية ومعناها الخبز القديد أو البقسماط، والكعك وهو كلمة فارسية بمعنى حلوى العيد أيضاً تكشف عن اعتماده على مفردات الفرس التي كانت منتشرة في البيئة المصرية في تشكيل مادة صوره.

ولا يقتصر الأمر على التأثر المباشر بالألفاظ، بل إنه يتأثر بالأفكار نفسها؛ فتراه يتأثر ببعض الأفكار المستمدة من الفلسفة اليونانية مثل فكة الجوهر والعرض، حين يقول :

كأنَّ جَوهَرَهُ في لطفِهِ عَرَضٌ فليس تحويه إلا أعينُ الفطنِ(332)

أما المصدر الأخير الذي امتاح منه تميم مادة صوره فهو **الطبيعة**، وهي المصدر الغالب على صور تميم؛ إذ من الطبيعي لشاعر مثل تميم أنفق وقته في اللهو والخمر والغزل وخصها بما يربو على ثلاثة أرباع ديوانه– أن يتخذ من الطبيعة مورداً يستمد منه مادة صوره؛ فلم يترك مظهراً من مظاهر الطبيعة إلا وصفه كما أسلفنا لدى حديثنا عن الوصف، ولكن ثمة ظاهرة بارزة وهي اهتمامه بالطبيعة المصرية وبالنيل تحديداً؛ إذ خصه بعدد كبير من لوحاته الوصفية واستمد منه مواد صوره، ومنها على سبيل المثال قوله :

نظرتُ إلى النيلِ في مَدِّهِ بموجٍ يزيدُ ولا ينقُصُ
كأنَّ مَعاطفَ أمواجِه مَعاطفُ جاريةٍ ترقُصُ(333)

وهكذا تعددت أنماط المعرفة المرجعية التي امتاح منها تميم مادة صوره وتنوعت على نحو يكشف عن ضرب من الخيال الموسوعي لدى الرجل الذي لايقف صوره على مصدر واحد، بل يوظف كل ما تقع عليه عينه ويمر بخاطره لخدمة صوره.

ب– أنواع الصورة:

إذا انتقلنا إلى الحديث عن أنواع الصورة في مقطعات تميم،سنلاحظ نزوعه إلى الصورة التشبيهية، ولعل ميله صوب التشبيه يكشف عن وعي كبير بالموروث العربي؛ إذ يمثل التشبيه النوع الغالب على الصورة في التراث العربي، وقد شغل التشبيه[334] مساحة كبيرة من الفكر النقدي والبلاغي عند العرب، حتى إننا لا نتجاوز إذا قلنا إنه كان اللون الغالب على الصورة في الموروث الشعري العربي حتى آخر العصر العباسي، وهو ما أكده المبرد بقوله : إن: «التشبيه جار كثيرٌ فى كلام العرب، حتى لو قال قائل : هو أكثر كلامهم، لم يُبْعِدْ»[335].

ولا يقتصر دور التشبيه على كونه تعبيراً بالصورة، أو مقارنة شيء بآخر يشبهه، بل كان يمثل لدى العرب تعبيراً عن حياتهم ومشاهداتهم وتجاربهم، فالعرب كما يرى ابن طباطبا العلوي : «أودعت أشعارها من الأوصاف، والتشبيهات، ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها.فشبهت الشيء بمثله تشبيهًا صادقًا على ما ذهبت إليه فى معانيها التى أرادتها»[336].

ومن ثم فقد كان الوضوح هو الغاية المثلى للتشبيه عندهم حتى ليذهب الرمانى إلى أن "التشبيه البليغ، هو إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التأليف"[337].

وبالرغم من أن الأصل فى حسن التشبيه أن ينهض بمهمة الشرح والتوضيح؛ – فإن ذلك لايعنى بالضرورة أن يأتى التشبيه تقريرياً مباشراً؛ إذ لايعنى التشبيه «تحقق معنى واحد ينتقل آلياً من المشبه به إلى المشبه؛ بل إنه يولد فى الطريق إيحاءات تظل تناوش طرفى التشبيه، وهو يؤدى متصلاً بسابقه ولاحقه دوراً فنياً فى العمل الفنى بأكمله»[338].

والواقع أن «قيمة التشبيه لايكتسبها من طرفيه فقط،ولا من وجه الشبه القائم بينهما بقدر استمدادها من الموقف الذى يدل عليه، ويستدعيه الحس الشعرى المنبث خلال الموقف التعبيرى، كذلك فإن النسق اللغوى يضفى حياة على الصورة التشبيهية، ويكسبها ظلالاً إيحائية لا يستطيع التشبيه بطرفيه أو بوجهه أن يقوم بها»[339].

ومن ثم فالتشبيه ترتبط دلالته بالسياق الذى وضع فيه ولذا «فمن حق هذا التشبيه أو غيره من الوسائل التصويرية ألا ننتزعه من نصه؛ بل ننظر إليه حسب سياقه شريطة قدرة صاحبه على إقامة معمار فنى يتلبس القصيدة كلها مع قدرة صاحبها على أن يتجاوز فى صيرورة دائمة ظواهر الأشياء، ويتعدى مرحلة الحس والعقل التى أسرف فيها البلاغيون»[340].

والتشبيه فى مفهومه الجمالى "تصوير يكشف عن حقيقة الموقف الشعورى أو الفنى الذى عاناه الشاعر فى أثناء الإبداع، وهو يرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفى التشبيه، مقارنة ليس من شأنها أن تفضل أحد الطرفين على الآخر، وإنما تقصد إلى الربط بينهما فى حال أو صيغة أو وضع يكشف جوهر الأشياء ويجعلها قادرة على نقل الحال الشعورية، أو القيم الجمالية التى امتلكت ذات الشاعروسيطرت على تصويره التشبيهى"[341]. «والبراعة هنا ليست فى اختيار مشبهٍ به لمشبهٍ ما، ولكن فى اختيار مشبهٍ بعينه دون غيره، وربطه بمشبه به بعينه دون غيره؛ يضفى على المشبه روعة وجمالاً، ليتم نوع من العطاء المتبادل: المشبه به يعطى للمشبه، والمشبه يمنح المشبه به، فيكونان صورة لا هي المشبه وحده، ولا هي المشبه به وحده، بل هى شىء جديد ينشأ من ارتباطهما ببعض فى هيئة تشبيه»[342].

وهكذا فالتشبيه «ذو وظيفة نفسية وشعورية ووجدانية اهم وأوقع من مقصد التوضيح والشرح والتفسير، إنه يريد أن يستدرج المتلقى إلى موقف عاطفى تجاه ما يقدم إليه من صور تشبيهية متنوعة»[343].

ويتغيا درسنا الصورة التشبيهية في مقطعات تميم الوقوف على الاتجاه الغالب على التشبيه لديه من خلال بيان العلاقات التي تربط بين طرفي الصورة (المشبه والمشبه به)، فطرفا الصورة الشعرية (التشبيه وغيره) "ينتمى كل منهما، أيًّا كانا إلى إحدى دائرتين : دائرة المحسوسات، أو دائرة المجردات. والصورة الشعرية موزعة دائمًا على هاتين الدائرتين، بحسب الدرجة التى تتجاذب فيها الدائرتان صور الشاعر وموضوعاته؛ وبحسب كيفية انتقال الشاعر من المحسوس إلى المجرد والعكس، بحيث يمكن تَبَيُّنُ ما يميز صور شعر ما عن صور شعر آخر، ودور كل

منهما فى التعبير الشعرى؛ فانتقال الشاعر من نقطة إلى نقطة فى نفس الدائرة كأن يصف محسوسًا بمحسوس، أو مجردًا بمجرد يسمى تعويضًا؛ بينمى يسمى تحويلاً انتقال الشاعر من نقطة تنتمى إلى دائرة، إلى أخرى تنتمى إلى دائرة ثانية، كأن يصف محسوسًا بمجرد (التجريد)، أو مجردًا بمحسوس (التجسيم)[344].

ويكشف لنا تتبع مقطعات تميم عن تنوع الصورة التشبيهية ما بين التحويل والتعويض، وإن كان التعويض هو السمت الغالب عليها؛ فإننا لانعدم شواهد على التحويل بقسميه : التجريد والتجسيم، ومنها قوله :

لنا أَبْرِمِيس كنيلِ المُنَى حبيبٌ إلينا، نأى أم دَنا[345]

والمشبه هنا وهوالأبرميس نوع من السمك كان معروفاً بمصر، والمشبه به نيل المنى ينتمي كل منهما إلى دائرة مختلفة، فبينما ينتمي المشبه إلى دائرة المحسوسات، فإن المشبه به ينتمي إلى دائرة المعنويات، ومن ثم فقد لجأ الشاعر في صورته إلى ضرب من التحويل هو التجريد بجعل المحسوس معنوياً، وفي ظني أنه يريد أن يتجاوز بالصورة المتعة الحسية التقليدية الممثلة في تذوق هذا الأبرميس والتمتع بألوانه الزاهية ليجعل المتعة معنوية يصير معها هذا السمك أمنية حبيباً يتمنى لقاءه، ولعل تلك الصورة تتكرر لديه غير مرة مستخدماً المشبه به (الأماني) مع مشبه حسي آخر نحو قوله :

بعثتُ بخُشكَنان كالأماني وكَعك كالخواتم في البَنانِ[346]

وكأنه يريد بهذا الانتقال من دائرة المحسوسات إلى المجردات أن يتجاوز اللذة الحسية إلى اللذة المعنوية .

ويتكرر النمط نفسه لديه معتمداً على تقنية أخرى وهي تعدد المشبهات به المعنوية لمشبه حسي واحد، وهو ما يظهر في قوله :

أنتم في المَنام حُلمِي وأنتم في انتباهي سُؤلي وأنتم مُرادِي[347]

والمشبه به هنا واحد (أنتم) يتعانق مع ثلاثة مشبهات به تبعاً لاختلاف وجه الشبه؛ إذ يستحيل المشبه به في المنام حلماً، وفي الانتباه سؤلاً، ثم يجمع الأمرين ليصير المشبه هو عين المشبه، ويستحيل هو المراد في اليقظة والنوم، وفي ظني أن

الصورة هنا تتجاوز دورها التوضيحي إلى حالة أكثر رحابة وسعة يريد بها الشاعر أن يخلع على المشبه من خلال تعدد علاقاته التي تربطه بالمشبه به حالة مثالية تكشف عن سيطرته عليه في نومه وفي يقظته وفي جميع أحواله .

ولا يقتصر التحويل لدى الشاعر على التجريد، بل ينحو به صوب التجسيم أيضاً وهو ما يظهر في قوله :

بُعدُكَ موتٌ صبّر طعمُهُ وقُربك المَاذِيُّ والشَّهدُ[348]

والمشبه به هنا (قربك) ينتمي لدائرة المجردات، في حين ينتمي المشبه به (الماذي والشهد) إلى دائرة المحسوسات، والشاعر بهذا الخروج من دائرة المجرد إلى دائرة الحسي يريد أن يجسم القرب ويجعل لذته مادية محسوسة فيصير كالعسل والشهد ليوجه بذلك رسالة إلى المحبوب يعبر فيها عن أثر القرب عليه .

والملاحظ أن الشاعر يحرص دوماً على تكرار المشبه به خالقاً بذلك علاقة ثابتة تربطه بالمشبه الذي برغم تعدده فإنه يحمل الصفات نفسه، فكما صار قربه شهداً وعسلاً في الشاهد السابق؛ فإن طباعه أيضاً تصير شهداً ومسكاً في قوله :

ولي صاحبٌ كالمسكِ بالشَّهد طبعُهُ إذا وجدَ الصَّهبَاءَ لم يَتحرَّج[349]

والملاحظ أن الشاعر متكئاً على الامتزاج بين حلاوة طعم الشهد، وطيب رائحة المسك يحاول أن يحيط المشبه المعنوي (الطبع) بأكبر قدر من المتع الحسية ممثلة في التذوق والشم.

وعلى الرغم من تعدد الصور التي تنزع صوب التحويل؛ فإن الصور التي تنحو صوب التعويض تظل المسيطرة على الصورة التشبيهية في مقطعات تميم بنوعيها من خلال التحرك داخل إطار دائرتي المحسوسات والمجردات دون الانتقال منها إلى دائرة أخرى، ويظهر ذلك في مثل قوله :

وكأنَّ الصباحَ في الأُفْقِ بَازٌ والدُّجَى بين مِخلبَيه غُرابُ
وكأن السماَء لُجَّةَ بحرٍ وكأن النجومَ فيها حَبابُ[350]

وطرفا التشبيه هنا في تلك الصور التشبيهية المتعددة ينتميان إلى دائرة واحدة هي دائرة المحسوسات، لكن الشاعر ركز على الألوان في خلق علاقة بين طرفي التشبيه فتلمح تناغماً لونياً بينهما على النحو الآتي :

يتجلى اللون الأبيض بما يحمله من دلالات التفاؤل والإشراق لينسج العلاقة بين المشبه (الصباح) والمشبه به (باز)،كما يظهر اللون الأسود بما يحمله من دلالات الانقباض والتشاؤم لينسج العلاقة بين المشبه (الدجى) والمشبه به (الغراب) خالقاً بتلك الثنائية اللونية حالة فنية تكتنز بدلالتي المقارنة والمفارقة في آن، وهو الأمر الذي يتكرر في اللون الأزرق الذي ينسج العلاقة بين المشبه (السماء) والمشبه به (البحر)، واللون الفضي الذي يجمع بين المشبه (النجم) والمشبه به (الحباب) والملاحظ هنا أنه على الرغم من أن طرفي التشبيه لا يخرجان عن دائرة المحسوسات؛ إذ ينتمي كل منهما إلى الطبيعة؛ فإن التوظيف اللوني قد خلق حالة من المقارنة داخل الدائرة نفسها؛ فالمشبهان (السماء والنجوم) ينتميان إلى الطبيعة العلوية الجامدة، والمشبهان به (البحر /الحباب) ينتميان إلى الطبيعة المائية السفلية، والرابط الوحيد بين هاتين الطبيعتين هو الاشتراك اللوني الذي يكتنز بتلك الحالة المزجية بين المفارقة والمقارنة .

ولا يقتصر الأمر على دائرة المحسوسات، بل يظهر أيضاً في دائرة المجردات نحو قوله:

قد جاءَ شِعرُكَ يَشفي قَارِيه من كُلِّ داءِ
كالقربِ بعد بعادٍ والوَصلِ بعد جَفَاءِ(351)

وينتمي طرفا التشبيه هنا إلى دائرة واحدة، فالمشبه (شعرك) والمشبه به (القرب/ الوصل) ينتميان إلى دائرة المجردات، لكن الشاعر أراد من خلال وجه الشبه ممثلاً في تلك اللذة التي تحققها قراءة هذا الشعر، ومقارنتها بلذة القرب بعد بعاد والوصل بعد جفاء موظفاً بنية التضاد بين القرب والبعاد وبين الوصل والجفاء في تحقيق أكبر قدر من تلك اللذة.

وإذا تجاوزنا الحديث عن علاقة المشبه بالمشبه به ودورانها بين التعويض والتحويل؛ فإن ثمة أنواعاً من التشبيه كان لها حضور فاعل وسيطرت على الصورة التشبيهية في مقطعات تميم، وأول هذه الأنواع "التشبيه المقلوب"، وهو نوع من التشبيه يستحيل معه المشبه مشبهاً به كأن تشبه الليل في سواده بشعر المحبوبة، ويكشف هذا النوع عن ضرب من المبالغة في وصف المشبه؛ حتى إنه ليتجاوز المشبه به ويعلو عليه، ويتكرر هذا النوع ي مقطعات تميم ما يربو على سبع عشرة مرة منها قوله واصفاً الشمس :

وخلفَ رداءِ الغَيمِ شمسٌ مُنيرةٌ تَلوحُ كوجهِ الغادةِ المُتَبرِّجِ[352]

والأصل أن يشبه الوجه حال إسفاره بالشمس حين تبدو في السماء، لكن الشاعر هنا رأى الصورة المثلى للإسفار في وجه الغادة المتبرج، فجعل الشمس مشبهاً وجعل الوجه في إشراقه وظهوره مشبهاً، وهو ما يحمل دلالة على أن الشاعر لم يكن يريد وصف الشمس، وإنما ذكرها لتلازمها مع وجه الحبيب في الظهور والإشراق.

وتتكرر تلك الصورة من التشبيه المقلوب الذي يعقد فيه مقارنة بين المحبة والطبيعة في أوجه الحسن والجمال حين يقول :

وكأنَّ الدُّجَى غَدائرُ شَعرٍ وكأن النُّجُومَ فيه مَدارِي[353]

والشاعر هنا استعار سواد الليل ولمعان النجوم، ليجعل غدائر المحبة تفوق الليل سواداً ومداريها يفوق النجم لمعاناً، ليوظف اللونين في وصف ما تتمتع به المحبوبة من جمال جعلها هي المصدر الذي تمتاح الطبيعة منه حسنها .

وثمة نوع ثانٍ يعد نتاجاً لوظيفة التوضيح التي نهضت بها الصورة التشبيهية، وهو الميل إلى تشبيه التمثيل الذي "لا يكتفي بالمقاربة بين موضوعين والتقاط ما بينهما من مشابهات في صورتيهما البسيطتين؛ بل يتعدى ذلك إلى إدخال حال كل منهما وهيئته الخاصة ضمن العناصر الأساسية للصورة محققاً لمحور الصورة وبؤرتها أقصى مراتب انسجام داخل النص[354].

ويتكرر هذا النوع من التشبيه في مقطعات تميم ما يربو على تسع عشرة مرة منها قوله:

كأن عمودَ الصُّبحِ في غبرِ الدُّجَى صَفِيحةُ سيفٍ قد تَصدَّا من المُهَجِ[355]

ويخلق التشبيه السابق حالة من المقارنة بين مشهدين؛ أولهما: مشهد الصباح المشرق لمعاناً ببياضه الذي يحوطه الظلام، وثانيهما: مشهد السيف المصقول اللامع الذي اعتراه بعض الصدأ مما علق به من دماء تراكمت حتى استحال لونها داكناً كلون الصدأ، ويجمع بين اللوحتين صورة منتزعة من أمور متعددة تحمل دلالتي التداخل بين السواد والبياض اللامع من جهة، ودلالة الفتك والاختراق حين يفتك النهار بالليل الحالك ويبدده، يفتك السيف بالمهج يسيل دماءها، ومن ثم فقد توسل الشاعر بتلك الحالة من المقارنة بين اللوحتين ليحقق لصورته أكبر قدر من التوضيح والإقناع .

ويبدو أن تلك المقارنة بين حالي السواد والبياض تلح على الشاعر في غير تشبيه تمثيلي، فتراه يشبه نجوم الليل البيضاء اللامعة تحت سواد الليل بزنجي يتبسم فيكشف عن أسنان بيضاء[356]، وتراه تارة أخرى يشبه لمعان النجوم في سواد الليل بجمان يلمع على آبنوس[357]، ولعل تلك المقارنة بين حالتي اللمعان والسواد تكشف عن وعي تميم بالتراث العربي؛ إذ تكاد تتماهى –وإن اختلف السياق –مع قول بشار

كأن مُثارَ النَّقعِ فوقَ رءوسِنَا وأسيافَنَا ليلٌ تَهَاوى كواكبُه

أما النوع الأخير من صور تميم فهو ما يمكننا أن نطلق عليه الصورة المشهدية؛ فالصورة لدى النقاد المحدثين محصورة في تشبيه أواستعارة مباشرة، بل تجاوزت ذلك لتشمل كل ما يتخيل معه مشهداً تصويرياً قائماً في الذهن، وهو ما يتكرر لدى تميم في غير موضع منها تلك اللوحة البديعة التي رسمها ليصور بها مشهداً رآه لجبانة تعمل جبناً حين يقول :

وزَوْلَةٍ مُقرَبَـةٍ مُسِنَّه ريفيـةٍ تَقـذِفُ بالجُبُنَه
في قالِبٍ أَسـفَلُه مِشَنَه ثم بدت بيضـاءُ مُقبَئِنَّه
كالبدرِ لما لاحَ في الدُّجُنَّه أعذبَ من ريقِ حبيب بُنَّه
وحولَهـا غِيدٌ كأنهُنَّ ه برزن من حُورِ نِسَاء الجنه
يَرمينَ عن كُحلِ عُيُونِهِنه لواحظاً أَمضَى من الأَسِنَّه

أرهِفن حتى صِرنَ كالأَعِنه يَمِسنَ والأردافُ مُرجَحِنَّه
ياليتنـي بين نهودِهِنه أرشفُ من خمرِ ثغورِهِنه
وأجتني وردَ خُدودِهِنه[358]

والصورة السابقة تكشف عن مشهد رآه الشاعر ففتن به وراح يصفه بكل دقائقه وتفصيلاته موظفاً التقفية والقافية المقيدة الساكنة والإيقاع الصاخب ليمنح مقطعته طابعاً غنائياً يستعين به ليرسم بريشته لوحة فنية لتلك الجبانة المسنة التي تصنع الجبن، وهي على كبرها تتمتع بجمال وطيب رائحة، ولكي يكتمل المشهد يصطف حولها فتيات غيد أشبه بالجوقة المسرحية وتهتز أردافهن لتحدث إيقاعاً راقصاً، وعلى الرغم من أن هذا المشهد مشهد ريفي متكرر في البيئة المصرية؛ فقد التقطه تميم ليصوغ منه لوحة فنية تضافرت لها كل عناصر الإمتاع من ألوان (البدر / الدجنة / بيضاء /كحل) وحركة (تقذف /برزن / يرمين / يمسن / مرجحنه) وتذوق (أعذب /أرشف) وغيرها من المتع لتستحيل أشبه بشريط سينمائي يمر امام عينيك .

هكذا فعلى الرغم من نزوع تميم في مقطعاته إلى الصورة التشبيهية بما يسيطر عليها من وظيفة الشرح والتوضيح؛ فقد استطاع أن يقيم علاقات متعددة بين طرفي الصورة فيشدها نحو التعويض تارة، ويتجاذبها التحويل أخرى، كما استطاع أن يوظف ملكة التصوير عنده متوسعاً في أنواع التشبيه من خلال اللجوء إلى التشبيه المقلوب تارة، وإلى التمثيل تارة أخرى، وبرع في توظيف قوة الملاحظة لخدمة صوره من خلال ما أتى به من صور مشهدية استطاع بما أتاحه لها من عناصر الفن من موسيقى وأساليب أن يجعل منها لوحات نابضة بالحياة .

الموسيقى :

يتميز الشعر عن النثر متوسلاً بالموسيقى التي تمنحه استقلاليته وأثره الفني؛ حتى إن القدماء من علماء العربية كانوا : "لا يرون في الشعر أمراً جديداً يميزه عن النثر إلا ما يشتمل عليه من الأوزان والقوافي"[359]، وقديماً رأى أرسطو أن "الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى علتين؛ أولاهما: غريزة المحاكاة أو التقليد،والثانية:غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم"[360]، وإذا كان نقادنا العرب قد اتفقوا في تعريف الشعر

بأنه: "الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة "[361]، متخذين الموسيقى أهم ركائز الشعر؛ فإن ذلك لايعني أن الموسيقى منفصلة عن المعنى؛ "فالمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل، وحتى نتأثر به التأثر الواجب له ...إن الشعر يحاول أن يحمل معنى من المعاني أكثر مما يستطيع النثر، وإن موسيقى الشعر هي التي تمكنه من الوصول إلى تلك المعاني"[362]؛ فالشعر في ضوء ما سبق"موسيقى تحولت فيها الفكرة إلى عاطفة"[363].

إذن فالموسيقى الشعرية هي "إحدى الوسائل المرهفة التي تملكها اللغة للتعبير والإيحاء "[364]، وقد ركز غير ناقد على أهمية الدور الذي تنهض به الموسيقى في الشعر، فها هو ذا كروتشه يؤكد ذلك بقوله " إنك لو جردت الشاعر من أبحره وألفاظه وقوافيه لما بقي هنالك فكرة شعرية كما يخيل إلى بعضهم، بل لما بقي شيء ألبتة؛ فإنما نشأ الشعر مع هذه الألفاظ وهذه القوافي وهذه الأبحر"[365]، ومن ثم يمكننا أن نقول إن " الشعر في حد ذاته إن هو إلا اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة والتعبير عنها بالكلمات المنغمة "[366].

وتتبنى دراستنا للموسيقى في مقطعات تميم على ما انتهت إليه المناهج النقدية الحديثة من تحديدها في مستويين رئيسين؛ أولهما : الموسيقى الخارجية أو موسيقى الإطار وتشمل الوزن والقافية، وثانيهما : الموسيقى الداخلية أو موسيقى النسج .

أما **الموسيقى الخارجية** فهي أهم ما يميز الشعر عن غيره من فنون الكتابة الفنية "ولا يزال كثير من النقاد مؤمنين بأن جانباً كبيراً من فعالية الشعر العربي وقدرته على التأثير تنبعان من طاقاته الإيقاعية اعتماداً على أن الإنشاد هو الوسيط الرئيس لتلقي الشعر العربي؛ مما يسمح للأثر الصوتي بدور كبير في اقتحام المتلقي وتوجيه استجاباته الفنية والسيطرة عليها"[367].

ويكشف لنا الجدول الآتي عن استعمال البحور في مقطعات تميم بن المعز وعددها نسبة النفس الشعري فيها:

	البحر	عدد المقطعات	عدد الأبيات	نسبة استخدامه	نسبة النفس
1	الطويل	72	373	%17,6	%17.7

2	الخفيف	67	338	%16,4	%16.06
3	البسيط	58	303	%14,2	%14.4
4	الكامل	57	323	%14,04	%15.3
5	السريع	44	202	%10,8	% 9,1
6	المتقارب	35	187	%085,	% 8,8
7	الوافر	29	136	%071,	%6.4
8	الرمل	13	67	%0,03	%3,1
9	المنسرح	12	62	%0.29.	%2.9
10	المجتث	11	56	%0.27.	%2.6
11	المديد	4	33	%0089..	%1,5
12	الرجز	4	18	%0089.	%0,08
13	الهزج	1	6	%002.	%0,02
	المجموع	407	2104	%100	%100

ونخلص من استقراء الجدول السابق إلى عدد من الملاحظ

أولها– نزوعه إلى استعمال الأطر الإيقاعية للشعر العربي استعمالاً تقليدياً، فباستثناء صعود الخفيف إلى المرتبة الثانية، وتأخر الوافر إلى المرتبة السابعة؛ فإننا لانلحظ أن ثمة اختلافاً عن البحور التقليدية التي كانت شائعة في القرن الرابع الهجري.

ثانيها– نلاحظ سيطرة الأوزان التقليدية على مقطعات تميم؛ إذ يحتل الطويل والبسيط والكامل والوافر أربعاً وأربعين ومائتا نص (244) بنسبة 60% من إجمالي مقطعاته، ويبلغ عدد أبياتها ألفًا ومائة وخمسة وثلاثين بيتاً بنسبة 54% من إجمالي شعره.

ثالثها– تشهد مقطعات تميم تنوعاً وزنياً يكشف عن الحس النغمي لدى شاعرنا؛ إذ استخدم في مقطعاته ثلاثة عشر بحراً، وإذا استثنينا بحري المقتضب والمضارع اللذين يشهدان ندرة من حيث نسبة الاتجاه إليهما في الشعر العربي، لوجدنا الشاعر قد انتظمت مقطعاته جميع بحور الشعر العربي.

والجدولان الآتيان يبينان توزع تلك البحور بين التام والمجزوء

أ- البحور التامة والمجزوءة

	البحر	تـــام				مجـــزوء			
		عدد القطع	النسبة	عدد الأبيات	النسبة	عدد القطع	النسبة	عدد الأبيات	النسبة
1	الخفيف	62	%15,2	292	%13,8	10	46	%2.45	%2,1
2	الكامل	37	%9,09	208	%9,8	20	115	%4,9	%5,4
3	المتقارب	33	%8.1	174	%8,2	2	13	%3,1	%0,006
4	الوافر	25	%6,1	108	%5,1	4	28	%6,4	%0,013
5	الرمل	1	%0,002	5	%0.002	12	62	%15,2	%0,092
6	الرجز	3	%0,007	13	%0,006	1	5	%1,2	%0,002

إحصاء بنسبة استخدام البحور التامة والمجزوءة في الديوان

	تام /مجزوء	عد القطع	النسبة	عدد الأبيات	النسبة
	تام	358	%87,9	1835	%87,2
	مجزوء	49	%12,1	269	%12,8

ويكشف استقراء الجدولين السابقين عن عدة ملاحظات هي:

أولاً- تشهد الإيقاعات القصيرة والمجزوءة ضعفاً في مقطعات تميم؛ إذ لم ترد سوى في ستة بحور من إجمالي البحور التي انتظمتها مقطعاته وجاء عدد المقطعات تسعاً وأربعين مقطعة بنسبة 12,1%، وعدد أبياتها تسعاً وستين ومائتي بيت بنسبة 12,8%.

ثانياً- باستثناء غلبة مجزوء الرمل على التام؛ فإن بقية البحور قد شهدت تفوقاً ملحوظاً في استعمال الإيقاعات التامة .

أما عن قوافي تميم؛ فإن مقطعاته تشهد نزوعاً كبيراً إلى القوافي المطلقة التي يبلغ عددها ثلاثمائة وأحد عشر نصاً بنسبة 76,4%.

أما عن استعماله حروف الروي المختلفة فسوف نبينه من خلال الجدول الآتي :

	حرف الروي	عدد المقطعات	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
1	الراء	68	%16,7	348	%16,9
2	الدال	50	%12,2	190	%9,2
3	الميم	37	%9,9	209	%1,1

4	اللام	36	%8,8	201	%9,8
5	الباء	36	%8,8	182	%8,8
6	القاف	31	%7,6	154	%7,5[368]
7	النون	30	%7,3	183	%8,9
8	السين	18	%4,2	81	%3,9
9	الكاف	13	%3,1	65	%3,1
10	الياء	12	%2,9	57	%2,7
11	الفاء	12	%2,9	53	%2,5
12	العين	11	%2,7	47	%2.2
13	الهمزة	8	%1,9	55	%2,6
14	الحاء	8	%1,9	40	%1,9
15	الهاء	7	%1,7	43	%2,9
16	الجيم	7	%1,7	37	%1,8
17	التاء	5	%1,2	24	%1,1
18	الألف	5	%1,2	22	%1.07
19	الضاد	4	%0,009	21	%1.05
20	الزاي	3	%0,007	15	0.007
21	الصاد	2	0,0049	10	%0.0048
22	الشين	2	0,0049	6	%0,0029
23	الطاء	1	%0.002	4	%0.0019
24	الظاء	1	%0.002	4	%0.0019

ويفضي استقراء الجدول السابق إلى عدة ملاحظات :

أولها– نلاحظ تمكن تميم من موسيقاه؛ إذ انتظمت مقطوعاته أربعاً وعشرين حرفاً، وهو ما يمنح مقطعاته تنوعاً نغمياً من خلال تعدد الأصوات الإيقاعية.

ثانيها– نلاحظ نزوع تميم إلى حروف الروي التقليدية الشائعة في الشعر العربي، وهي التي حددها د. إبراهيم انيس في درسه حروف الهجاء التي تقع روياً مقسماً إياها إلى أربعة أقسام بحسب شيوعها ودورانها في الشعر العربي، جاء في مقدمتها ثمانية أحرف استأثرت بمعظم الإنتاج الشعري لدى العرب وهي : الراء / اللام

/ الميم / النون / الباء / الدال / السين / العين"[369]، ولو تأملنا حروف الروي عنده للاحظنا أنه باستثناء صعود حرف القاف إلى المرتبة السادسة وتراجع حرف العين إلى المرتبة الثانية عشرة؛ فإن تلك الحروف الثمانية التي حددها إبراهيم أنيس (الراء / اللام / الميم / النون / الباء / الدال / السين / العين) تستأثر بمعظم الإنتاج الشعري لمقطعات تميم؛ إذ بلغ عددها ستاً وثمانين ومائتي نص بنسبة 70,2%، وعدد أبياتها ألفاً وأربعمائة وواحداً وأربعين بيتاً بنسبة 70,6%، وهو ما يعني اتفاق نسبة اتجاهه مع نسبة النفس الشعري من جانب، ومن جانب آخر نزوعه إلى الاستعمال التقليدي لحروف الروي.

وثمة ملمح إيقاعي ظاهر نلمحه لدى تميم في مقطعاته وهو ميله إلى التدوير، الذي يظهر في مائة وستة وتسعين بيتاً بنسبة 9,6% من إجمالي مقطعاته، وفي ظني أن هذا النزوع إنما يكشف عن ضرب من انسيابية الإيقاع وبساطته وعفويته من جانب،وينسجم مع المنظومة الإيقاعية التقليدية لدى العرب من جانب آخر؛ إذ استقر نقاد العرب على أن التدوير " حينما وقع في الأعاريض دليل على القوة إلا أنه في غير الخفيف مستثقل لدى المطبوعين، وقد يستحسنونه في الأعاريض القصار كالهزج ومجزوء الرمل "[370]، ولعل تتبع نصوص التدوير في شعر تميم يضعه –وفقاً للتصور السابق – في زمرة الشعراء المطبوعين؛ إذ تكشف نصوص التدوير عن حضور بحر الخفيف في ستة وتسعين بيتاً بنسبة 48,9% ويليه مجزوء الرمل في واحد وثلاثين بيتاً بنسبة 15,8% كما نلمح غلبة التدوير على أبيات الهزج على الرغم من قلة دورانه على المستوى الكمي، أما البحور الأخرى فلا نشهد فيها هذا الميل وتتفاوت زيادة ونقصاناً، الأمر الذي يغري الباحث بالقول بغلبة الاتجاه التقليدي على التدوير في مقطعات تميم .

وانطلاقاً مما تقدم؛ فإن تميم نحى في موسيقاه الخارجية ممثلة في الأوزان والقوافي منحى تقليدياً لا تجديدياً؛ فعلى مستوى الأوزان جاءت أغلب مقطعاته من المجموعة الوزنية التقليدية، كما مال على مستوى القوافي إلى القوافي المطلقة الهادئة،

أما على مستوى حروف الروي فقد غلب عليه الالتزام بالحروف الثمانية الأكثر دوراناً في الشعر العربي.

أما **الموسيقى الداخلية** في مقطعات تميم، فنلمحها من خلال عدة ظواهر منها:

أ- **التصريع** : يتفق البلاغيون في أن التصريع هو : "توافق نهايتي الشطرين في بيت الشعر الواحد (المصراعين)، وغالباً ما يكون ذلك في مطالع القصائد تمييزاً للقصيدة عن غيرها، وليعرف منذ الشطر الأول روي القصيدة وقافيتها، والتصريع تكرار حرفي يقوي النغم"[371].

وقد سيطر التصريع على الشعر القديم، حتى غدا سمتاً مميزاً للقصيدة العربية القديمة؛ حتى إن أحد العلماء يشير إلى أن الشاعر: "إذا لم يصرع قصيدته كان كالمتسور الداخل من غير باب"[372].

ويكشف لنا تتبع مقطعات تميم عن ورود المقطعات في شعره في سبع وسبعين ومائة قطعة بنسبة 43,7%، وقد تبدو تلك النسبة قليلة بالمقارنة بالاتجاه التقليدي الذي انتهجه تميم، الذي يميل – جرياً على سنن القدماء- إلى بدء القصائد بالتصريع، وفي ظني أن السبب في ذلك هو طبيعة الشكل الشعري نفسه (المقطعات)؛إذ عادة ما يكون التصريع لازماً في مطالع القصائد الطوال متعددة الموضوعات، وهو ما التزمه تميم نفسه في مطالع قصائده المطولات في الديوان .

وثمة ظاهرة نلمحها في مقطعات تميم؛ إذ نراه في بعض مقطعاته لا يكتفي بالتصريع في البيت الأول، بل ربما يصرع في أبيات أخرى[373]؛ حتى إن بعض مقطعاته تأتي جميع أبياتها مصرعة نحو قوله في وصف القهوة :

رُبَّ ليلةٍ من ليالي الكُوز قطعته بِطَفلة عجوز
معشوقة المَخبَرِ والبُروزِ أذابها حَرُّ لَظى تَمُّوز
حتى بدت كالذهب الإبريز أرقَّ من فهمِي ومن تمييزي
فالطَّرْفُ فيها ليسَ بالمحجوزِ عن لحظةِ الغامِزِ للمغموز[374]

وعلى الرغم من أن القدماء قد نبهوا على أن الشاعر "قد يصرع في غير أول القصيدة، وخصوصاً في القصائد الطوال التي تحتوي على موضوعات متعددة؛ حيث يصرع في بداية كل موضوع تنبيهاً على انتقاله من موضوع إلى آخر"[375]؛ ففي ظني أن لجوء تميم إلى التصريع في غير البيت الأول؛ إنما يرتبط بالطابع الغنائي لمقطعاته؛ التي وضع أكثرها في مجالس الخمر والغناء والغزل، الأمر الذي يتطلب هذا التردد الإيقاعي والنغمي؛ إذ تتجلى فيه أهمية التصريع الموسيقية "فيما يحدثه من التماسك النصي، فضلاً عن التماسك الإيقاعي بين أجزاء البنية الشعرية مما دفع كثيراً من الشعراء إلى تجاوز التزامه في المطالع إلى تكراره في عدد من أبيات القصيدة"[376].

أما الظاهرة الموسيقية الثانية فنلمحها فيما يعرفه البلاغيون برد العجز على الصدر، وهو : "أن يجعل المتكلم أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو ماهو ملحق بالمتجانسين اشتقاقاً أو شبه اشتقاق في آخر البيت، والآخر في أول البيت، أو أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر في حشو الشطر الأول أو آخره "[377].

ويظهر هذا النوع في مقطعات تميم تسع مرات، وتتعدد طرائق استعماله وتوظيفه له، فتارة تراه يستخدم اللفظين المتجانسين بأن يأتي بأحدهما في آخر البيت والآخر في أوله نحو قوله :

سلامٌ على من حجبت شخصَه النَّوى وإن كان لا يغني المُحِبَّ سلامُ[378]

ويكشف التماثل بين اللفظين هنا نوعاً من اتحاد الدال والمدلول مع الالتزام بالموقعية، كما يحمل تكرار السلام دلالة الحزن على بعد المحب الراحل وفراقه، كما يشكل حالة من الصراع النفسي بين الرغبة في تبليغ السلام للمحبوب، وبين قناعته بعدم جدوى السلا الذي لا يمنحه ما يريده من الوصل بالمحبوب .

ويتكرر التماثل الإيقاعي نفسه في قوله :

سُؤلُ البَرِيَّةِ أن تفوزَ بلحظةٍ مني ووجهُكَ أنت وحدَك سُولي[379]

والبيت السابق فضلاً عما يوفره له التكرار من تماثل إيقاعي؛ فإنه يعقد حالة من المقارنة بين الدال والمدلول؛فبينما يمثل لقاءه ووجهه سؤل الناس؛فإن وجه المحبوبة يمثل سؤله ورجاءه .

وتارة أخرى تراه يستخدم تلك التقنية من خلال تكرار لفظين بينهما ما يشبه الجناس الاشتقاقي حين يقول :

وجرَّبتُ هذا الدهرَ حتى عَرَفتُه فأنجى الورى منه اللبيبُ المُجَرِّبُ[380]

واللفظان المكرران هنا يشتركان في مادة واحدة وهي (جرَّبَ)، وإن التزم أحدهما صيغة الفعل الماضي، وأتى الثاني بصيغة اسم الفاعل، وفي ظني أن تكرار تلك البنية إنما يلح على ما للشاعر من خبرة وتجربة جعلته يستطيع النجاة من مكائد الدهر، وهنا تعانق الحس الموسيقي مع ما تكتنز به الأبيات من حكمة .

ويتجلى المظهر الموسيقي الثالث في "الموازنة " والموازنة" أسلوب إيقاعى يقوم على بناء شطرى البيت الشعرى على مفردات يناسب تقطيع كل منها فى الشطر الأول تقطيع نظيره فى الشطر الثانى مناسبة تامة، أو تميل إلى بلوغ التمام"[381].

ونلمح تلك الموازنة في مقطعات في مواضع عديدة[382]، وإن كانت تأتي على صور مختلفة فتارة تراه يأتي بها في شطر واحد فقط من خلال تقسيمه إلى جمل متوازنة مثل قوله:

السعدُ معترضٌ والدهرُ مقتبلٌ فانعَم فقد نعمِتْ عِزاً بك الدولُ[383]

وهنا لو قرأت الشطر الأول على هذا النحو

السعد / معترض

الدهر / مقتبل

للاحظت التوازن الإيقاعي بين الجملتين اللتين يتألف منهما الشطر الأول

كما قد يتسع بالموازنة لتشمل البيت كله فيكون الشطران متوازنين كما في قوله :

مُجيرُكَ اللهُ من سقمٍ ومن نَصَبٍ وحسبُكَ اللهُ من داءٍ ومن نَصَبِ[384]

ولو قرأنا البيت على هذا النحو :

مجيرك / الله / من / سقم / ومن /وصب
وحسبك / الله / من / داء / ومن / نصب

لوجدت الشطرين متوازنين؛ فكل لفظة في الشطر الأول تتماثل من حيث الوزن وعدد الحروف مع مثيلتها في الشطر الثاني، مما يحقق نوعاً من الإيقاع الهادئ المتوازن، وتارة أخرى تراه يقسم البيت الواحد إلى ثلاث جمل متوازنة نحو قوله :

فغدرتَ غيـر مـغادرٍ وقطعتَ غيـ ر مقـاطعٍ وأربت غير مريبِ(385)

ولكي تدرك ما في البيت من موازنة إيقاعية يمكنك قراءته على هذا النحو :

فغدرت / غير / مغادر
وقطعت /غير / مقاطع
وأربت / غير / مريب

وتراه تارة أخرى يتعامل مع البيتين بوصفهما تركيباً واحداً خالقاً نوعاً من الموازنة بينهما نحو قوله :

فإن يكُ كوكبهُ مظلماً فإنـي لظلمته وَاقِدُ
وإن يـك درهمهُ زائفاً فإن،ي لزائفِهِ نَـاقِدُ(386)

ولعلك تلاحظ أن الشطرين الأولين في البيتين بينهما موازنة، وكذلك الشطرين الأخيرين أيضاً، وكأنه يريد للأبيات أن تسير وفق إيقاع ثابت ليحقق بها ضرباً من التوازن الإيقاعي .

أما الملمح الأخير من ملامح الموسيقى الداخلية فنلمحه من خلال الجناس وهو ما يعرف لدى البلاغيين بأنه «إيراد الكلم متحدة أو متشابهة من حيث اللفظ، مختلفة من حيث المعنى، موفراً مساحة من التماثل الإيقاعى للنص»(387)، وقد أطلق البلاغيون على الجناس أسماء مختلفة تبعاً لفهم كل منهم طبيعة الجناس ووظيفته؛ فسماه ثعلب بالمطابق"(388)، وعده على ابن خلف أحد أقسام المشاكلة»(389).

وتبرز القيمة الموسيقية للجناس فيما يحققه من الإيقاع الصوتى؛ إذ إن «التناغم فيه أوسع وأشمل من السجع؛ لأنه فى الجناس لابد أن يصدر عن عدة حروف فيكون أشبه بتخت موسيقى تام مختلف الأدوات متناسق الأصوات»(390).

وقد فتن الأسلوبيون بالجناس، وعدوه حقلاً من حقول الأسلوبية التى تهتم «بالتكرار المعبر لبعض النغمات والسمات الصوتية، والنبرات المميزة، والتراكيب الإيقاعية»[391].

ولا ينبغى لنا أن نحصر مفهوم الجناس فى كونه ضرباً من الإيقاع الصوتى؛ إذ إن «أيقونة الجناس ليست مجرد جمع بين لفظين متشابهين فى اللفظ مختلفين فى المعنى؛ إذ إنها –خاصة إذا وفق الأديب فى توظيفها –تكون ذات أثر فعال فى المتلقى؛ فهى تدفعه حثيثاً صوب الكشف عن المؤتلف من خلال المختلف»[392].

ومن ثم يرتبط الجناس بالمعنى ارتباطاً وثيقاً؛ لأنه «إذا لم يكن المعنى قد استدعى الإيقاع، وإذا لم يكن الإيقاع وليد المعنى فلا خير فى هذا الجناس بين كلمتين منفردتين أو فى سياق»[393].

وقد تنبه عبد القاهر إلى تلك العلاقة الوطيدة بين الجناس والمعنى وعبر عن ذلك بقوله: «فإنك لاتجد تجنيساً مقبولاً ولاسجعاً حسناً،حتى يكون المعنى هو الذى طلبه واستدعاه»[394].

وكما يرتبط الجناس بالمعنى؛ فإنه يرتبط بالدلالة أيضاً إذ إنه «قلما يكون شكلياً لاصلة له بالمدلول، وأنه فى أغلب الأحيان جاء منبهاً على ذات المدلول أو صفاته»[395].

ويكشف تتبع الجناس في مقطعات تميم عن وروده ما يربو على ست وتسعين مرة، الأمر الذي يجعل منه ملمحاً موسيقياً لافتاً للنظر، ولعل أول ما يقابلنا من أنواع الجناس في مقطعات تميم الجناس الناقص، الذي يرد على صور مختلفة، نلمح منها المُكتَنف في قوله :

وإني حنيفٌ بريءٌ إليكَ من الشَّكِّ والشِركِ والأعداء[396]

والمُطَّرَف في قوله :

أنا من رِقَّةِ الهَوى والهَواءِ ومن النورِ أُلِّفَت أَجزائِي[397]

والمَردُوف في قوله :

حَيَّى فأحيَا مُهجتي بتحيةٍ كالوَصلِ وَافقَ مُنيةً من مُرتجي[398]

وفي ظني أن سبب ميل تميم إلى الجناس الناقص يتمثل في أنه " يلبي حاجة النفس إلى الإيقاع المتباين، كما يلبي الجناس التام حاجتها إلى الإيقاع الواحد المتكرر "[399].

كما تظهر أنواع أخرى من الجناس منها جناس التصحيف أو الخط ونلمحه في قوله :

أوهمتَنِي من رقـةِ العُذرِ أن الوفـاءَ يكونُ بالغَدرِ[400]

ونلمح جناس التصريف[401] الذي يتكرر ما يربو على سبع عشرة مرة، ويأتي على صورتين؛ أولاهما : المضارع، ونلمحه في أربعة مواضع منها قوله :

سـألتُهُ قُـبلةً فجَادَا ثـم لَوَى خَـدَّهُ وحَاداً[402]

وثانيهما: اللاحق، ويتردد في ثلاثة عشر موضعاً، منها قوله :

شـكا العودُ بالأوتارِ شَجواً فأطربا وترجَمَ عن مَعنى الضميرِ فأعرَبَا[403]

أما النوع الغالب على أنواع الجناس في مقطعات تميم فهو الجناس المطلق أو ما يعرفه البلاغيون بجناس الاشتقاق؛إذ يتردد في مقطعاته ما يربو على سبع وثلاثين مرة، منها قوله :

فغدرتَ غير مغادرٍ وقطعتَ غيـ ر مقاطعٍ وأربتَ غير مريبِ[404]

وقوله أيضاً :

منك استعارَ الحُسنُ كُلَّ مُحَسَّنٍ فلك انتسابُ محاسنِ الأشياء[405]

وهنا فضلاً عن تلك الثنائيات التي يجمعها جذر لغوي واحد؛ فإن هذا التكرار الصوتي يؤدي بدوره إلى إحداث اتساق صوتي عن طريق الإلحاح على الجذر اللغوي نفسه من خلال إيراده بصور مختلفة.

وهكا فإن الجناس يمثل إحدى الظواهر البارزة التي تتشكل منها الموسيقى الداخلية في مقطعات تميم، ولعل ما يميز الجناس في مقطعات تميم ما يخلقه من "حالة ثنائية من المفارقة والمقارنة، فالجناس ذو مسار فني يدفع المستمع إلى إقامة مقارنة تدفعها مفارقة، الأولى : ناتجة عن تشابه اللفظين، والأخرى ناتجة عن اختلاف المعنيين "[406].

وهكذا يكشف لنا تتبع الموسيقى في شعر تميم عن نزوعه إلى التقليد في موسيقاه الخارجية من خلال الاعتماد على الأوزان التقليدية كثيرة الدوران في الشعر العربي، والقوافي المطلقة، وحروف الروي التقليدية، الأمر الذي يكشف عن أن الطابع الموسيقي العام واحد في شعر تميم، ولا يختلف في مقطعاته عن قصائده؛ إذ لم نلاحظ في مقطعاته ميلاً للبحور القصيرة أو المجزوءة التي لجأ إليها أصحاب المقطعات، كما أنه قد وفر لمقطعاته حظاً من الموسيقى الداخلية أو موسيقى النسج من خلال ظواهر أربع هي التصريع والجناس والموازنة ورد العجز على الصدر، كما كان في موسيقاه معتمداً بشكل كبير على التشكيل اللغوي والصوتي على نحو منح نصوصه وحدة نغمية وإيقاعية تتناسب مع معانيه التي نظم فيها وأغراضه التي انتظمتها مقطعاته.

الخاتمـة :

انتهى الباحث من دراسته إلى جملة من النتائج أهمها :

- تعد المقطعة الشكل الشعري الغالب على مقطعات تميم؛ إذ ترددت في شعره سبعاً وأربعمائة مرة من إجمالي خمس وستين وخمسمائة قصيدة؛ أي ما يمثل اثنين وسبعين بالمائة من مجمل إنتاجه الشعري .
- حدد الباحث المقطعة في شعر تميم بعشرة أبيات فأقل جرياً على رأي ابن رشيق؛ إذ إن الحد الذي يشهد تداخلاً بين القصيدة والمقطعة يقع ما بين العشرة أبيات والعشرين بيتاً .
- تمثل المقطعة في شعر تميم نصاً شعرياً يمتلك سمات أو خصائص تجعلها نوعاً شعرياً يجاهر باختلافه عن القصيدة، وقد مالت الدراسة إلى ترجيح القول إن المقطعة في شعر تميم نوع شعري أصيل يتسم بالاستقلالية، الأمر الذي ينفي عنها شبهة الاقتطاع من قصائد طوال؛ معتمدة في هذا الترجيح على ثلاثة عوامل رئيسة .
- تنوعت قيم العطاء المضموني التي انتظمتها مقطعات تميم، وقد قسمها الباحث بحسب ما لها من حضور كمي إلى أغراض كبرى تمثل إحدى وثمانين بالمائة من إجمالي مقطعاته، وهي موضوعات الغزل والوصف والمديح والخمريات والإخوانيات، وأغراض صغرى تمثل تسعة عشر بالمائة من إجمالي مقطعاته وهي موضوعات الشكوى والتوقيعات الشعرية والهدايا والفخر والرثاء، وعلى الرغم من نزوع تميم نحو المعاني التقليدية لدى تناوله تلك الأغراض؛ فقد لاحظ الباحث بعض جوانب التجديد وظواهره داخل كل غرض، وبخاصة الغزل والتوقيعات الشعرية، كما لاحظ تأثر الشاعر بالبيئة المصرية في الوصف خاصة، وتأثره بقضايا المعتقد الفاطمي في جل أغراضه وبخاصة الفخر والمديح.
- تنوعت عناصر الأداء الفني في مقطعات تميم، وقد درسها الباحث من خلال ثلاث ظواهر رئيسة وهي : التشكيل اللغوي والأسلوبي، والصورة الشعرية والموسيقى.

- اتسم تميم في لغته بما يعرف بموسوعية الامتياح؛ إذ امتاح معجمه اللغوي من عدة مظان؛ أهمها: القرآن الكريم، ومعتقدات الفاطميين، والبيئة المصرية والثقافة العربية والثقافات الأجنبية، كما ألح على بعض الظواهر اللغوية والأسلوبية مثل: استعمال الغريب، والحوار، والتناص، والاعتراض.
- تنوعت المصادر التي امتاح منها تميم صوره الشعرية في مقطعاته كالقرآن الكريم، وقضايا المعتقد الفاطمي، والثقافات الأجنبية، ومال في مقطعاته إلى الصورة التشبيهية التي تنوعت علاقة طرفي الصورة فيها بين التعويض والتحويل، وإن كان التعويض هو السمت الغالب عليها، كما لجأ تميم إلى عدة أناع من التشبيه كالتشبيه المقلوب وتشبيه التمثيل والصورة المشهدية .
- درس الباحث الموسيقى في مقطعات تميم على قسمين رئيسين؛ انصرف أولهما إلى دراسة موسيقاه الخارجية أو ما يعرف بموسيقى الإطار ممثلة في الوزن والقافية، وقد لاحظ نزوعه إلى استعمال الأطر الإيقاعية التقليدية للشعر العربي كالطويل والبسيط والكامل والوافر، كما لاحظ تفوقاً في استعمال الإيقاعات التامة في مقابل المجزوءة، كما مال في مقطعاته إلى القوافي المطلقة، ونزع إلى استخدام حروف الروي التقليدية الشائعة في الشعر العربي كالراء واللام والميم والنون، وظهر التدوير في مقطعاته على نجو واسع، واتجه الثاني إلى دراسة الموسيقى الداخلية أو موسيقى النسج، تلك التي برزت في مقطعاته من خلال عدة ظواهر هي : التصريع، والجناس، ورد العجز على الصدر، والموازنة الإيقاعية .

وهكذا استطاع تميم من خلال مقطعاته أن يقدم رؤية مكتملة تقوي الظن بما تتسم به تلك المقطعات من أصالة واستقلالية وفرادة إبداعية، وتنفي عنها شبهة الاقتطاع من نصوص طويلة، وهو ما كشف عنه التحليل المضموني والفني لمقطعاته

والله من وراء القصد

ثبت المصادر والمراجع

(1) أبحاث في الشعر العربي، يونس السامرائي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي العراقية، جامعة بغداد، بيت الحكمة، د.ط، د.ت.
(2) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، د.محمد مصطفى هدارة، دار المعارف بمصر، 1963م.
(3) اتجاهات الغزل في القرن الثاني، يوسف بكار، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 2009م.
(4) الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، د.عبد القادر القط، مكتبة الشباب، القاهرة، 1986م.
(5) أخبار عبيد بن شرية، عبيد بن شرية الجرهمي، ضمن كتاب التيجان في ملوك حمير لوهب بن منبه، ط.2، صنعاء 1979م.
(6) الأدب العربي في العصر العباسي، د. ناظم رشيد دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، العراق 1989م.
(7) الأدب في الحيرة قبل الإسلام، دأحمد حسين عبد العيساوي، ط.1، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد 2008.
(8) الأدب في العصر الفاطمي الشعر والشعراء،د.محمد زغلول سلام،ط.منشأة المعارف، الإسكندرية د.ت.
(9) أدب الكاتب، ابن قتيبة، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، ط.4، مطبعة السعادة، القاهرة، 1382هـ=1963م.
(10) أدب ما قبل الإسلام، محمد عثمان علي، دار الأوزاعي، بيروت، 1986م.
(11) أدب النديم، كشاجم الرملي، تحقيق نبيل العطية، ط.1، 1990م.
(12) الأدب وفنونه، محمد مندور، ط. دار نهضة مصر، 1961م.
(13) أربع رسائل إسماعيلية، عارف تامر، نشر دار الكشاف، بيروت، 1952.
(14) الأرجوزة العربية النشأة والمفهوم، مهدي لعرج، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط. 1، 2011م.
(15) الأسس الموضوعية لدراسة الشعر الجاهلي، د.فضل العماري، مكتبة التوبة،ط.1، 1422هـ /2002م.
(16) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، د.مصطفى سويف، ط.3، دار المعارف بمصر، 1969م.
(17) الأسلوبية،جورج مولينيه، ترجمة د. بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ببيروت، ط.1، 1999م.
(18) الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشى، ط.1 مركز الإنماء الحضارى، حلب 2002م.

19) أصل الشيعة وأصولها، محمد الحسين آل كاشف الغطاء، منشورات الزمراني 1994م.
(20) إعجاز القرآن،الباقلاني، تحقيق السيد أحمد صقر ط 4 دار المعارف 1977م.
(21) الأعلام،خير الدين الزركلي،ط.7، دار العلم للملايين، بيروت، 1987م.
(22) أعيان الشيعة، العاملي، ط. 2، مطبعة الإنصاف، بيروت.
(23) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب (طبعات متعددة).
(24) الأمير تميم بن المعز لدين الله الفاطمي، حبيب زياتي، مجلة الكتاب، مصر، السنة الثامن، الجزء الرابع، 1953م.
(25) إنتاج الدلالة الأدبية، د.صلاح فضل، ط. مؤسسة مختار، القاهرة، ط.1، 1988م.
(26) أوهاج الحداثة فى القصيدة العربية، د.نعيم اليافى، منشورات اتحاد الكتاب العربى، دمشق 1993م.
(27) الإيضاح فى علوم البلاغة،القزويني، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى، ط.5 دار الكتاب اللبنانى، بيروت، 1983م.
(28) بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، د. محمد عوني عبد الرؤوف، ط.1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1976م.
(29) البديع تأصيل وتجديد، منير سلطان، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.
(30) البديع في شعر المتنبي، منير سلطان، ط. منشأة المعارف، الإسكندرية د.ت.
(31) البديع فى علم البديع، ابن معطى، تحقيق ودراسة محمد مصطفى أبو شوارب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط.3، 2009م.
(32) البلاغة والأسلوبية، د.محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م.
(33) البنى والرؤى مضايق الكلام وأوساعه، د. محمد الهادي الطرابلسي، دار محمد علي للنشر تونس، ط.1، 2006م.
(34) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة د. أحمد درويش، دار المعارف بمصر، 1984م.
(35) بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي قصيدة المدح نموذجاً، وهب رومية، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1418هـ / 1997م.
(36) البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط. مكتبة الخانجي بمصر، 1979م
(37) تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، تحقيق مجموعة من المحققين، دار الهداية،د.ط،د.ت
(38) التاج في أخلاق الملوك، الجاحظ، تحقيق أحمد زكي باشا، القاهرة ط.1، 1914م.

(39) تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية،ارلو نالينو ط.2،دار المعارف، القاهرة 1970م.
(40) تاريخ الأدب العربي، ريجيس بلاشير، ترجمة إبراهيم الكيلاني، ط. الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، الجزائر 1986م.
(41) تاريخ الأدب العربي، عمر فروخ، دار العلم للملايين، بيروت، ط،7، 1997م.
(42) تاريخ الرسل والملوك (تاريخ الطبري)، الطبري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط. دار المعارف، القاهرة 1374هـ.
(43) تاريخ الشعر العربي في العصر الإسلامي، يوسف خليل، ط. دار الثقافة بالقاهرة 1976.
(44) تاريخ الشعر العربي من دخول بني بويه بغداد إلى نهاية العصر العباسي، محمد عبد العزيز الكفراوي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، والقاهرة، ط.1، 1967م.
(45) ت.س. إليوت الشاعر الناقد، ف. أ. ماثيسن، ترجمة إحسان عباس، بيروت 1965م.
(46) التشبيه والكناية بين التنظير البلاغى والتوظيف الفنى، د. عبد الفتاح عثمان مكتبة الشباب، 1413هـ/1993م.
(47) التشيع المصري الفاطمي، د. حسن محمد صالح، ط. دار المحجة البيضاء، بيروت لبنان، 2007م.
(48) تطور الخمريات في الشعر العربي، د. جميل سعيد،ط.1، مطبعة الاعتماد، القاهرة، 1945م.
(49) التفسير النفسي للأدب، د.عز الدين إسماعيل، ط. دار العودة، بيروت د.ت.
(50) تلخيص كتاب الشعر،ابن رشد،تحقيق تشارلز بتروث وزميله،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م.
(51) تميم الفاطمي ابن الإمام المعز لدين الله الفاطمي شاعر الحب والعاطفة والجمال، عارف تامر، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1402هـ/ 1982م.
(52) التناص فى ظل سلطة النص، محمد مصابيح، الجزائر، ط.1، 2008م.
(53) التناص وجمالياته، د. جمال مباركي رابطة إبداع، الجزائر، 2003م.
(54) التناصية ضمن دراسات فى النص والتناصية، مارك أونجينو، ترجمة محمد خير البقاعى، مركز الإنماء الحضارى، حلب، 1998م.
(55) الثابت والمتحول، علي أحمد أدونيس، بحث في الاتباع والابتداع لدى العرب، دار العودة، بيروت، ط.1، 1977م.
(56) ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، الثعالبي، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط. دار المعارف بمصر، 1975م.
(57) الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، حنا الفاخوري،دار الجيل، بيروت، ط.1، 1986م.

(58) جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب، ط. دار العلم للملايين، بيروت، 1979م.
(59) جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي،د.فايز الداية ط.دار الفكر، ط.2، بيروت، 1996م.
(60) جماليات النص الشعري في أمالي القالي، د.محمد مصطفى أبو شوارب،ط. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية 2001م.
(61) جوهر الكنز،نجم الدين بن الأثير،تحقيق محمد زغلول سلام، ط. منشأة المعارف، القاهرة، د.ت.
(62) حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة، السيوطي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الأولى، دار إحياء الكتب العربية، الحلبي، القاهرة، 1968م.
(63) الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، آدم متز، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريده، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب د.ت.
(64) الحلة السيراء، ابن الأبار البلنسي، تحقيق د. حسين مؤنس، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، 1963م.
(65) الحيوان، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، ط. دار الجيل، بيروت، 1988م.
(66) خصائص الأسلوب فى الشوقيات، د. محمد الهادي الطرابلسي، المجلس الأعلى للثقافة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996م.
(67) الخيال مفهوماته ووظائفه،عاطف جودة نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط.1، 1982م.
(68) دراسات في الأدب العربي، غوستاف غرونيبام، ترجمة إحسان عباس وأنيس فريحة ومحمد يوسف نجم وكمال يازجي، ط. دار الحياة، بيروت، 1959م.
(69) دراسات في تاريخ الأدب العربي، إغناطيوس كراتشكوفسكي، تحت إشراف كلثوم عودة فاسيلينا، ط.دار علم موسكو 1965م.
(70) دراسات في لغة الشعر رؤية نقدية، د.رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية 1979م.
(71) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، د.محمد غنيمي هلال،ط. دار نهضة مصر، د.ت.
(72) دلائل الإعجاز،عبد القاهر الجرجاني، تحقيق الشيخ محمود شاكر،مكتبة الخانجى، القاهرة 1404هـ=1984م.
(73) دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، ط.2، 2000م.
(74) الديارات، الشباشتي، تحقيق كوركيس عواد، منشورات مطبعة المعارف، بغداد، ط.2، 1966م.
(75) ديوان أبي تمام تحقيق محمد عبده عزام ط. 4، دار المعارف بمصر 1983.

(76) ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي، تحقيق محمد يوسف نجاتي ومحمد علي النجار، وتقديم الأستاذ محمد أبي الفضل إبراهيم، دار الكتب المصرية، 1957م.
(77) ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق نعمان أمين طه، ط.3، دار المعارف بمصر، 1986م.
(78) ديوان الصنوبري : تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1970م.
(79) ديوان المؤيد في الدين داعي الدعاة،تحقيق محمد كامل حسين،ط.دار الكاتب المصري، القاهرة، 1949م.
(80) راحة العقل، الكرماني،تحقيق مصطفى غالب، بيروت، ط.1، 1967م.
(81) الرسائل الفنية في العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث، د.محمد الدروبي، ط.دار الفكر العربي، ط.1، 1999م.
(82) زهر الآداب وثمر الألباب، الحصري، تحقيق زكي مبارك ومحمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، د.ت.
(83) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي،دار الكتب العلمية، بيروت، 1982م.
(84) سيرة الأستاذ جوذر، الجوذري، تحقيق د. محمد كامل حسين، ود. محمد عبد الهادي شعيرة، ط.1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1954م.
(85) الشافي في علم القوافي، ابن القطاع الصقلي تحقيق د. صالح بن حسين العابد، دار إشبيليا، الرياض، 1418هـ.
(86) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، المرزوقي، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر 1951م.
(87) شرح اللزوميات، أبو العلاء المعري، نخبة من الأدباء إشراف ومراجعة د. حسين نصار، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت.
(88) شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف، أبو أحمد العسكري، تحقيق عبد العزيز أحمد، ط.1، مكتبة الحلبي، القاهرة، 1963م.
(89) الشعراء الجاهليون الأوائل، د.عادل الفريجات، ط.1، دار المشرق ببيروت، 1991م.
(90) شعر إبراهيم بن المهدى الخليفة المغنى وأخباره ونثره، د.محمد مصطفى أبو شوارب، ط. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط.1، 2005.
(91) شعر التوقيع حتى نهاية العصر العباسي، د.حسام داود خضر الإربلي، مجلة الأستاذ، عدد 207، مجلد 13، 1435هـ / 2013م.
(92) الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، د.يحيى الجبوري مؤسسة الرسالة، بيروت، ط.9، 1422هـ/2001م.
(93) الشعر في بغداد، د. أحمد عبد الستار الجواري، دار المكشوف، بيروت 1956م.

(94) الشعر في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي، د.محمد مصطفى هدارة، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1995م.
(95) الشعر العباسي والفن التشكيلي، وجدان المقداد، وزارة الثقافة، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق 2011م.
(96) الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته، الطاهر أحمد مكي، ط.1،دار المعارف بمصر 1980م.
(97) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د.عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط.3، 1981م.
(98) شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية،رمضان صادق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988م.
(99) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط. دار المعارف 1977م.
(100) الشعريات العربية المفاهيم والأنواع والأنماط، د. سعد بوفلاقة،دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط.1، 2008م.
(101) الشعرية، طزفيتان تودروف، ترجمة شكرى المنجوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط.1 الدار البيضاء، 1997م.
(102) الشعرية العربية الأنواع والأغراض، د. رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق، ط.1 1991م.
(103) صبح الأعشى في صناعة الإنشا، القلقشندي، ط. دار الكتب المصرية، 1924م.
(104) صور البديع فن الجناس، د.علي الجندي، دار الفكر العربى، القاهرة، 1951م.
(105) الصورة البلاغية عند عبد القاهر، د. أحمد دهمان، دار طلاس، دمشق، 1986م.
(106) الصورة التشبيهية فى شعر المؤيد فى الدين الشيرازى، د.عبد الرحمن حجازي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2008م.
(107) الصورة الشعرية، سي دي لويس ترجمة أحمد نصيف الجنابي، دار الرشيد، بغداد، 1982م.
108) الصورة الشعرية وجهات نظر غربية وعربية، عساف ساسين دار مارون عبود، بيروت، 1985م.
(109) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها)، علي البطل، دار الأندلس، بيروت، ط.1، 1980م.
(110) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور ط. دار المعارف بمصر، 1977م.
(111) الصورة والبناء الشعري، د.محمد حسن عبد الله، ط. دار المعارف بمصر، 1981م.

(112) طائفة الإسماعيلية (تاريخها ونظمها وعقائدها)، د.محمد كامل حسين، ط.1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1959م.
(113) الطاقة الروحية، هنري برجسون تعريب سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة 1963م.
(114) طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، تحقيق محمود شاكر، ط. الخانجي، القاهرة، 1980م.
(115) الظاهرة الأدبية في صدر الإسلام والدولة الأموية، د. إحسان سركيس، ط. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981م.
(116) ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب مقاربة تكوينية بنيوية دلالية، د.محمد بنيس دار العودة بيروت، ط.1، 1988م.
(117) ظاهرة المقطعات في شعر صدر الإسلام، مها مهدي وحيد الحيالي، رسالة ماجستير مقدمة إلى الجامعة الإسلامية ببغداد، 2009م.
(118) العصر الجاهلي، د.شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة ط.25، 2004م.
(119) عصر الدول والإمارات القسم الخاص بمصر، د.شوقي ضيف، ط. دار المعارف بمصر طبعات متعددة.
(120) العقد الفريد، ابن عبد ربه، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري، ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1941م.
(121) عقيدة الشيعة، دونلدسن داويت، تعريب ع.ب، مكتبة الخانجي القاهرة، د.ت.
(122) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د.صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985م.
(123) علوم البلاغة، أحمد مصطفى المراغي، المكتبة العربية، بيروت، د. ت.
(124) العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده،ابن رشيق، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، ط5 دار الجيل – بيروت 1981م.
(125) عناصر الإبداع الفني في شعر تميم بن المعز لدين الله الفاطمي، أيمن عبد الحفيظ محمد عياد، رسالة دكتوراه، كلية الآداب جامعة طنطا، مصر 1997م.
(126) عيار الشعر، ابن طباطبا، تحقيق محمد زغلول سلام، ط. منشأة المعارف، القاهرة 1971م.
(127) فصول التماثيل في تباشير السرور، ابن المعتز، ط.1، 1925م.
(128) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د.رجاء عيد، ط. منشأة المعارف، الإسكندرية د.ت.
(129) فن الشعر، أرسطو، تحقيق وشرح عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ط.1، 1953م.

(130) فن الشعر الخمري وتطوره في الأدب العربي، إيليا الحاوي، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، ط.1، 1960م.
(131) فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط.2، د.ت.
(132) فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، د.مصطفى الشكعة، عالم الكتب، د.ط، 1981م.
(133) في أدب مصر الإسلامية، د.عوض الغباري، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ضمن سلسلة كتابات نقدية عدد (214) ط. 1، القاهرة 2013م.
(134) في أدب مصر الفاطمية، د.محمد كامل حسين، ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر، 1968م.
(135) في الرؤيا الشعرية المعاصرة، د.أحمد نصيف الجنابي، بغداد، د.ت.
(136) في الشعر الإسلامي والأموي، د.عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، 1987م.
(137) في الشعر العباسي الرؤية والفن، د.عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة ط. 1994م.
(138) في الشعر الأموي دراسة في البيئات، د. يوسف خليف، دار غريب، القاهرة، د.ط
(139) في الميزان الجديد،د. محمد مندور، ط.3، نهضة مصر د.ت.
(140) في النقد الحديث، د. نصرت عبد الرحمن عمان، 1979م.
(141) القاموس المحيط، الفيروزآبادى، ط. عالم الكتب بيروت (د.ت).
(142) قراءة جديدة لشعرنا القديم،صلاح عبد الصبور، منشورات اقرأ، بيروت 1981م.
(143) القصة القصيرة الطول والقصر، ماري لويز برات، ترجمة محمود عياد، مجلة فصول المجلد الثاني العدد الرابع سبتمبر 1982م.
(144) قصيدة المديح الأندلسية دراسة تحليلية، د. فيروز الموسى منشورات الهيئة العامة السرية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2009م.
(145) قضايا الشعر الجاهلي، علي العتوم، عمان، 1985م.
(146) قضايا النقد الأدبي المعاصر، د.محمد زكي العشماوي، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975م.
(147) قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام،محمود محمد شاكر دار المدني، جدة، ط.1، 1418 هـ/1997م.
(148) قضية الشعر الجديد، د.محمد النويهي، دار الفكر، بيروت، ط.2، 1971م.
(149) قطب السرور في أوصاف الخمور، الرقيق النديم،تحقيق أحمد الجندي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق 1969م.
(150) قواعد الشعر، ثعلب،تحيق رمضان عبد التواب، ط.2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1995م.

(151) الكافي في العروض والقوافي،الخطيب التبريزي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، ط. الخانجي بمصر 1978م.
(152) الكامل في اللغة والأدب،المبرد،تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،ط.دار الفكر العربي، 1994م.
(153) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبي الفضل إبراهيم، ط. دار الفكر العربي د.ت.
(154) كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، ترتيب ومراجعة د. داود سلوم وآخرين، بيروت، مكتبة لبنان، ط.1، 2004م.
(155) لسان العرب، ابن منظور المصري، تحقيق عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، ط. دار المعارف، 1986م.
(156) اللوحة المؤسسة قراءة في الصورة الفنية عند الشعراء الأقدمين، د.محمد مصطفى أبو شوارب،مجلة الإنسانيات –كلية الآداب بدمنهور – جامعة الإسكندرية – العدد الثالث والثلاثين، ديسمبر 2009م.
(157) مبادئ النقد الأدبي، أ.ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة د.ت.
(158) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة.
(159) المجمل في فلسفة الفن، بندتو كروتشه، ترجمة سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق، ط.2، 1964م.
(160) المختار من كتاب اللهو والملاهي، ابن خرداذبه، نشره الأب أغناطيوس عبد اليسوعي، دار المشرق، بيروت، ط.2، 1969م.
(161) مدخل إلى البلاغة العربية، د.يوسف أبو العدوس، دار المسيرة، عمان، ط.2، 2006م.
(162) مذاهب النقد ونظرياته، د.فائق متى إسحق، مكتبة الأنجلو المصرية د.ت.
(163) المذهب البديعى فى الشعر والنقد، د.رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.
(164) المسبار فى النقد الأدبى، د. حسين جمعة، منشورات ك.ع، دمشق.
(165) المعجم الأدبي، د. جبور عبد النور،دار العلم للملايين، بيروت، ط.2، 1984م.
(166) المعجم الأساسي "لاروس "، د. أحمد مختار عمر وآخرون، تونس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1408هـ / 1988م.
(167) معجم الشعراء، المرزباني، صححه وعلق عليه د.ف. كرنكو، ط. دار الجيل /بيروت، ط.1، 1411هـ /1991م.

(168) المعجم المفصل في الأدب،د.محمد التونجي،دار الكتب العلمية، بيروت، ط.2 ، 1419هـ/1990م.
(169) معجم النقد القديم، أد.حمد مطلوب، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط.1، 1989م.
(170) مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، فبراير 1987م.
(171) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جواد علي، ط. دار العلم للملايين، وكتبة النهضة، بيروت – بغداد، 1988م.
(172) المقدمة، ابن خلدون، ط. دار القلم، بيروت، ط. 7، 1409هـ/1989م.
(173) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، د. حسين عطوان، دار المعارف، القاهرة 1972م.
(174) المقطعات الشعرية في القرن الرابع الهجري من خلال كتاب يتيمة الدهر للثعالبي، عبد الوهاب شوكان النجمي رسالة دكتوراه مقدمة إلى كلية اللغة العربية بجامعة أم القرى 2013م.
(175) المقطعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، مسعد عيد العطوي مكتبة التوبة،الرياض،ط.1، 1414 هـ /1993م.
(176) مقطعات مراث، ابن الأعرابي، تحقيق محمد حسن الأعرجي، جامعة الجزائر، معهد اللغة العربية وآدابها، منشورات مجلة اللغة والأدب، سلسلة الأعداد الخاصة، عدد 2، 1999م.
(177) المكونات الأولى للثقافة العربية، د.عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.
(178) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، السلجماسي،تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980م.
(179) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخواجة، ط.1، دار الكتب الشرقية، تونس 1966م.
(180) منهج البحث في تاريخ الآداب،لانسون، ترجمة محمد مندور، ضمن كتاب النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
(181) مواد البيان، علي بن خلف، تحقيق حسين عبد اللطيف، منشورات جامعة الفاتح، طرابلس، ليبيا، 1982م.
(182) موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط.2، 1952م.
(183) ميزان الشعر، د.بدير متولى حميد، دار المعرفة القاهرة ط 1، 1970م.
(184) نزهة الألباء في طبقات الأدباء، ابن الأنباري، تحقيق إبراهيم السامرائي، منشورات مكتبة المنار، 1405هـ/ 1985م.

(185) نظرية البنائية في النقد الأدبي، د.صلاح فضل، ط. مؤسسة المختار، القاهرة، 1992م.
(186) نظرية المعنى فى النقد العربى، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ت.
(187) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب، دار الشروق، ط.7، 1993م.
(188) النقد الأدبي الحديث، د.محمد غنيمي هلال،ط. مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
(189) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، ط. الخانجي بمصر، ط.1، 1979م.
(190) نقد النقد، طزفيتان تودروف،ترجمة سامى سويدان،مركز الإنماء القومى،بيروت، ط.1، 1986م.
(191) النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، الرماني، ط.3، دار المعارف، 1991م.
(192) نهاية الأرب في فنون الأدب، النويري، ط. دار الكتب المصرية، 1924م.
(193) النوروز وأثره في الأدب العربي، د.فؤاد عبد المعطي الصياد جامعة بيروت العربية، بيروت، 1392هـ / 1972م.
(194) النيل في الأدب المصري، نعمات أحمد فؤاد، ط. دار المعارف 1962م.
(195) وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، د. حياة جاسم محمد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط.2، 1986م.
(196) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1977م.
(197) يتيمة الدهر، الثعالبي،تحقيق وشرح د.مفيد قميحة، دار العلم للملايين، بيروت، 1983م.

الهوامش :

(1) هو الأميرُ تميمُ بن المعِزّ لدين الله بن المنصورِ بن القائمِ بأمر الله بن عُبيَد الله المهدي العَلَويّ الفاطمي ،ينتهي نسبه إلى علي بن أبي طالب وفاطمة الزهراء بنت رسول الله صلى الله عليه وسلم ،وقد ولد الأمير تميم في المغرب سنة 362هـ في خلافة جده المنصور ،وكان الابن الأكبر لوالده المعز لدين الله ،نشأ في قصر الخلافة بالمهدية ثم المنصورية ،وترعرع في أبهة الملك ،لكن والده –نتيجة لبعض الأحداث – اضطر إلى أن يصرفه عن ولاية العهد بأن جعلها في ابنه الثاني عبد الله ،ومن بعده لابنه نزار الذي لقب بالعزيز بالله ،وقد حرص أبوه على إبعاده عن أي عمل عام فانصرف إلى اللهو والمجون اللذين وجد فيهما متنفساً لهمومه وآلامه ،وكان سخياً حلو النفس طيب المعشر ،توفي عام 375هـ وهو في الثامنة والثلاثين من عمره، ودفن في تربة الزعفرانة مع جده وآبائه ، وراجع في أخبار تميم بن المعز : الثعالبي : يتيمة الدهر، تحقيق وشرح د. مفيد قميحة ،دار العلم للملايين ، بيروت ، 1983، 136/1 ، وابن الأبار : الحلة السيراء، تحقيق د. حسين مؤنس ،الشركة العربية للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1963 ، 291/1 ، وابن خلكان : وفيات

الأعيان وأنباء أبناء الزمان ،تحقيق د. إحسان عباس ،دار صادر ، بيروت ، 1977 ، 301/1 ، والسيوطي: حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة ،تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد،الطبعة الأولى،دار إحياء الكتب العربية،الحلبي،القاهرة، 1968، 560/1،والعاملي : أعيان الشيعة،ط. 2،مطبعة الإنصاف، بيروت ،1060 ، 208/14،والزركلي: الأعلام،ط.7،دار العلم للملايين،بيروت، 1987م2/88 ، الجوذري : سيرة الأستاذ جوذر،تحقيق د. محمد كامل حسين،ود. محمد عبد الهادي شعيرة،ط.1 ، دار الفكر العربي، القاهرة ،1954،90-108،عارف تامر:تميم الفاطمي ابن الإمام المعز لدين الله الفاطمي شاعر الحب والعاطفة والجمال ،مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1402هـ / 1982م 9-18.

([2]) حبيب زياتي : الأمير تميم بن المعز لدين الله الفاطمي ،مجلة الكتاب ، مصر ،السنة الثامنة ،الجزء الرابع ، 1953م، ص 460.

([3]) ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي : تحقيق محمد يوسف نجاتي ومحمد علي النجار ،وتقديم الأستاذ محمد أبي الفضل إبراهيم ، دار الكتب المصرية، 1957م.

([4]) حبيب زياتي : الأمير تميم بن المعز لدين الله الفاطمي ص 460.

([5]) من أهم الدراسات التي تناولت شعر تميم بن المعز مرتبة بأسبقية صدورها : إبراهيم الدسوقي جاد الرب : شعر تميم بن المعز ، المطبعة البوليسية، مصر، 1960 م، وحفني محمد شرف : تميم بن المعز شاعر الفاطميين ، القاهرة، مؤسسة دار التحرير للطبع والنشر ، 1967م ،وعبد الهادي عبد النبي علي : تميم بن المعز لدين الله الفاطمي شاعراً، رسالة ماجستير ،كلية اللغة العربية ،جامعة الأزهر ، القاهرة 1981م ، وعارف تامر : تميم الفاطمي ابن الإمام المعز لدين الله الفاطمي شاعر الحب والعاطفة والجمال ،مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1402هـ / 1982م، ومحمد عبد الغني حسن : تميم بن المعز الأمير الشاعر، الرياض، ط. دار الرفاعي، 1402هـ /1982م، وأيمن عبد الحفيظ محمد عياد : عناصر الإبداع الفني في شعر تميم بن المعز لدين الله الفاطمي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب جامعة طنطا، مصر 1997م، ود. محمد عبد المجيد الطوانسي : الذات والآخر وتجليات الخطاب السياسي في عينية تميم بن المعز، مجلة آداب الزقازيق، المجلد الرابع، 2007م، وعبد الرحمن سعد حسين : الخطاب السياسي في شعر تميم بن المعز والمؤيد في الدين الشيرازي دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 2004م، وماهر أحمد سليمان : شعر تميم بن المعز دراسة موضوعية فنية، رسالة ماجستير ، كلية الألسن، جامعة عين شمس، 2007م، وأحمد علي محمد عبد العاطي : عناصر الصورة الفنية في عينية تميم بن المعز، مجلة جامعة المدينة العالمية، العدد العاشر، 2014م، وأحمد سامي زكي منصور : مصر في عيون شعرائها (تميم بن المعز / ظافر الحداد / البهاء زهير)، مجلة كلية الآداب – جامعة المنوفية يونية 2002م، وثمة دراسات أخرى تناولت العصر الفاطمي وخصصت قسماً كبيراً للحديث عن تميم بن المعز وشعره مثل : محمد زغلول سلام : الأدب في العصر الفاطمي الشعر والشعراء ط. منشأة المعارف، الإسكندرية د.ت، محمد كامل حسين : في أدب مصر الفاطمية، ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر 1968، شوقي ضيف : عصر الدول والإمارات القسم الخاص بمصر، ط. دار المعارف بمصر طبعات متعددة، محمد عبد الغني حسن، مصر الشاعرة في العصر الفاطمي، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب د.ت .

([6]) ابن منظور المصري : لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، ط. دار المعارف، القاهرة، 1986 مادة (قطع)، ، وتجد تفصيلاً دقيقاً للمقطعة وتعريفاتها اللغوية والاصطلاحية لدى

القدماء عند، عبد الوهاب شوكان النجمي : المقطعات الشعرية في القرن الرابع الهجري من خلال كتاب يتيمة الدهر للثعالبي، رسالة دكتوراه مقدمة إلى كلية اللغة العربية بجامعة أم القرى 2013م ص 11-39، وقد أفاد الباحث منها كثيراً في التأصيل للمقطعة.

([7]) السابق نفسه.

([8]) الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق مجموعة من المحققين، دار الهداية، مادة (قطع).

([9]) لسان العرب : مادة قطع

([10]) روى صاحب الأغاني أن الوليد بن يزيد قال لحماد الراوية (ت156هـ) :فكم مقدار ما تحفظ من الشعر؟ قال : كثيراً، ولكني أنشدك على كل حرف من حروف المعجم مائة قصيدة كبيرة سوى المقطعات من شعر الجاهلية دون شعر الإسلام ، راجع، أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب (طبعات متعددة) 339/5.

([11]) لايخرج مصطلح المقطعة لدى الخليل بن أحمد عن الدلالات السابقة، وإن كان يسميها القِطَع، ويقول : "يطول الكلام ويكثر ليفهم ويوجز ويختصر ليحفظ، فالقطع أطير في بعض المواضع، والطوال للمواقف المشهورات "راجع ابن منظور، لسان العرب مادة (قطع).

([12]) أبو تمام : المرزوقي شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط دار الجيل، بيروت 1991م. 276/1.

([13]) ابن عبد ربه : العقد الفريد، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري، ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة، 1946م، 424/5.

([14]) يورد لفظة المقطعات، ويقصد بها النص الشعري الموجز الذي لا يتجاوز ستة أبيات، وهو ما يتضح من ترجمته لبعض من اشتهروا بهذا النوع من الشعراء، المرزباني :معجم الشعراء، صححه وعلق عليه د.ف. كرنكو، ط. دار الجيل /بيروت، ط.1، 1411هـ /1991م ص 439-450 / 441-442 / 135 / 329 /333/ 335 / 345-346.

([15]) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم، ط. دار الفكر العربي، د.ت:173-174،وقد بين أبو هلال العسكري أسباب الميل إلى المقطعات بأنها "في الصدور أجول، وفي الآذان أولج، وبالأفواه أعلق وإلى الحفظ أسرع وبالألسن أعلق".

([16]) الثعالبي : ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط. دار المعارف بمصر 1975م، 601، 366.

([17]) أبو العلاء المعري : شرح اللزوميات،لنخبة من المحققين بإشراف ومراجعة د. حسين نصار، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ت 32/1 .

([18]) الحصري : زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق زكي مبارك ومحمد محيي الدين عبد الحميد، ط. دار الجيل، بيوت، د.ت، : 800/3.

([19]) ابن الأنباري : نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تحقيق د. إبراهيم السامرائي، منشورات مكتبة المنار، بيروت، 1405هـ / 1985م، ص 406.

([20]) راجع مقطعات مراث لابن الأعرابي، تحقيق محمد حسن الأعرجي، جامعة الجزائر، معهد اللغة العربية وآدابها، منشورات مجلة اللغة والأدب، سلسلة الأعداد الخاصة، عدد 2، 1999م، ص 13.

([21]) عبد الوهاب شوكان النجمي : المقطعات الشعرية في القرن الرابع الهجري ص 18.

([22]) يقول: "ونقصد من ذلك القصار دون الطوال ؛ليكون ذلك أخف على القارئ، وأبعد عن السآمة والملل، الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط.مكتبة الخانجي بمصر، 1979م، 66/2.

([23]) الجاحظ : الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ط. دار الجيل، بيروت، 1988م، راجع 104/3-105، 111-115، 128-130، و 510/6-512.

([24]) راجع في حديث الجاحظ عن المقابلة بين القصائد الطوال والقصار الجاحظ : البيان والتبيين 13/2-14، وقد تناول بعض الباحثين آراء الجاحظ بشيء من التفصيل، راجع : عبد الوهاب شوكان النجمي، المقطعات الشعرية في القرن الرابع الهجري ص 21-22، ويونس السامرائي، أبحاث في الشعر العربي،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي العراقية، جامعة بغداد، بيت الحكمة، د.ط، د.ت ص 36-41.

([25]) راجع ابن رشيق، العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، ط5 دار الجيل – بيروت 1981م 168/1-169.

([26]) السابق نفسه.

([27]) السابق نفسه.

([28]) السابق ص 170.

([29]) محمد مصطفى علي حسانين: المقطعات الشعرية في العصر العباسي دراسة في بنية النوع وتحوله، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط.1، 2010م ص 57.

([30]) محمد مصطفى حسانين : المقطعات الشعرية ص 25، وراجع الحديث عن فكرة المعتمد الأدبي أيضاً ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي، ط.2، 2000م، ص 149.

([31]) ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر، تحقيق تشارلز بتروث وزميله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص 105.

([32]) محمد مصطفى علي حسانين : المقطعات الشعرية في العصر العباسي، ص 8.

([33]) راجع في ورود المقطعة بالمعنيين اللغوي والاصطلاحي لدى نقادنا المحدثين جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط.2، 1984م، ص 262، ومحمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.2، 1419هـ/1990م، 818/2، وأحمد مطلوب، معجم النقد القديم، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط.1، 1989م، 344/2-355، ، وسعد بوفلاقة، الشعريات العربية المفاهيم والأنواع والأنماط، دائرة الثقافة والإعلام،الشارقة، ط.1،2008م ص 161، ويحيى الجبوري،الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط.9، 1422 هـ / 2001 م ص 241، وعز الدين إسماعيل، في الشعر العباسي الرؤية والفن، المكتبة الأكاديمية، القاهرة ط. 1994م 394-395، ومسعد عيد العطوي، المقطعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، مكتبة التوبة،الرياض، ط.1، 1414هـ /1993م، ص 57-66، ومها مهدي وحيد الحيالي،ظاهرة المقطعات في شعر صدر الإسلام رسالة ماجستير مقدمة إلى الجامعة الإسلامية ببغداد، 2009 م ص 11-21.

([34]) أشار غير باحث إلى قضية التحديد الكمي للمقطعات منهم : عبد الوهاب شوكان النجمي، المقطعات الشعرية في القن الرابع الهجري ص 36-41، ومحمد أبوشوارب : جماليات النص الشعري في أمالي القالي، ط. دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2003م ص 61-68، ويونس السامرائي : ظاهرة المقطعات في الشعر العباسي، ضمن كتاب أبحاث في الشعر العربي (مرجع سابق) ص 31-35.

([35]) الباقلانى، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر ط 4 دار المعارف 1977م : ص 257.

([36]) ابن منظور، لسان العرب، ط دار المعارف : (قصد)).

([37]) راجع بدير متولى حميد، ميزان الشعر، دار المعرفة القاهرة ط 1 1970م : ص 13.

([38]) ابن منظور، لسان العرب : (قصد)).

([39]) ابن رشيق، العمدة1 / 188، 189.

([40]) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخواجة، ط1 دار الكتب الشرقية، تونس 1966م. ص 319-320.

([41]) الفيروزآبادى، القاموس المحيط ط. عالم الكتب بيروت (د.ت) : (قصد)، وراجع في تفصيل تلك الآراء محمد أبو شوارب : جماليات النص الشعري في أمالي القالي ص 106.

([42]) تجد عرضاً لقضية أولية الشعر الجاهلي في العديد من الكتب، وقد أفدنا منها، وفي مقدمتها : يحيى الجبوري : الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، وشوقي ضيف : العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة ط.25، 2004، محمد أبوشوارب، اللوحة المؤسسة قراءة في الصورة الفنية عند الشعراء الأقدمين، مجلة الإنسانيات –كلية الآداب بدمنهور– جامعة الإسكندرية – العدد الثالث والثلاثين، ديسمبر ص 4.

([43]) شوقي ضيف : العصر الجاهلي ، ص 183.

([44]) محمد أبو شوارب : اللوحة المؤسسة ص5.

([45]) راجع ؛عبيد بن شرية، أخبار عبيد بن شرية، ضمن كتاب التيجان في ملوك حمير لوهب بن منبه، ط.2، صنعاء 1979م، ص 329 (يعرب بن قحطان)،نقلاً عن محمد أبو شوارب : اللوحة المؤسسة ص 11.

([46]) السابق ص 330 (عاد).

([47]) السابق ص 331/330 (ثمود).

([48]) راجع وهب بن منبه، التيجان في ملوك حمير :24، 25 (آدم).

([49]) الجاحظ : الحيوان 74/1.

([50]) حنا الفاخوري : الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، دار الجيل،بيروت،ط.1،1986م، ص 132.

([51]) يحيى الجبوري :الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه ص 129.

([52]) محمود محمد شاكر،قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، دار المدني، جدة، ط.1، 1418 هـ/1997م، ص 14.

([53]) الجاحظ، الحيوان 277/1.

([54]) محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، ط. الخانجي، القاهرة، 1980م 27/1-38.

([55]) أبو أحمد العسكري : شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف، تحقيق عبد العزيز أحمد، ط.1، مكتبة الحلبي، القاهرة، 1963م، ص 426، نقلاً عن محمد أبو شوارب : اللوحة المؤسسة ص 8.

([56]) ثعلب: قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبد التواب، ط.2، مكتبة الخانجي، مصر، 1995م، 411/2.

([57]) الطبري، تاريخ الرسل والملوك (تاريخ الطبري)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط. دار المعارف، القاهرة 1374هـ، 613/1-614، وراجع ؛جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام،دار العلم للملايين، مكتب النهضة، بيروت – بغداد، 1988م، 183/3، 184.

([58]) راجع؛ فضل العماري، الأسس الموضوعية لدراسة الشعر الجاهلي، مكتبة التوبة، ط.1، 1422هـ /2002م، ص 201، وعمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط،7، 1997م ص 73، وعلي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها)، دار الأندلس، بيروت، ط.1، 1980م ص 34، ومحمد صادق الحسن عبد الله، المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي، دراسة وتحليل ونقد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1415هـ /1994م، د.ط، د.ت، ص 59، ومحمد أبو شوارب : اللوحة المؤسسة ص11.

([59]) عادل الفريجات : الشعراء الجاهليون الأوائل، ط.1، دار المشرق ببيروت، 1991م، ص 87.

([60]) ابن سلام، طبقات فحول الشعراء 26/1.

([61]) أرسطو،فن الشعر،تحقيق وشرح عبد الرحمن بدوي،مكتبة النهضة المصرية، ط.1، 1953، ص 174.

([62]) السابق 207.

([63]) حياة جاسم محمد، وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط.2، 1986م، ص 149.

([64]) محمد عوني عبد الرؤوف، بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، ط.1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1976م، ص 68.

([65]) محمد أبوشوارب، اللوحة المؤسسة قراءة في الصورة الفنية عند الشعراء الأقدمين، ص 4.

([66]) عز الدين إسماعيل، المكونات الأولى للثقافة العربية،ط.2،دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، 1986م، ص 19.

([67]) راجع؛ كارلو نالينو، تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، ط.2، دار المعارف، القاهرة 1970، ص 69، وإغناطيوس كراتشكوفسكي، دراسات في تاريخ الأدب العربي تحت إشراف كلثوم عودة فاسيلينا، ط.دار علم موسكو 1965، ص 104، وريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ترجمة إبراهيم الكيلاني، ط. الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، الجزائر 1986م 202/1، وغوستاف غرونيبام، دراسات في الأدب العربي : 136.

([68]) راجع ؛شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ط.2، دار المعارف، القاهرة 1995 م ص 183-186، وعلي العتوم :قضايا الشعر الجاهلي، عمان 1985، ص 43، ومحمد عثمان علي، أدب ما قبل الإسلام، دار الأوزاعي، بيروت، 1986م، ص 101.

([69]) مهدي لعرج، الأرجوزة العربية النشأة والمفهوم، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط.1، 2011م، ص 5.

([70]) يوسف خليف، في الشعر الأموي دراسة في البيئات، دار غريب، القاهرة، د.ط، 1977م، ص 224.

([71]) محمد مصطفى هدارة، الشعر في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1995م، ص 291.

([72]) محمد مصطفى حسانين : المقطعات الشعرية في العصر العباسي، ص 8.

([73]) عز الدين إسماعيل، في الشعر العباسي الرؤية والفن، ط. دار الفكر العربي، القاهرة د.ت، ص 396.

([74]) محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري،ط. دار المعارف بمصر، 1963م، ص 172.

([75]) عز الدين إسماعيل، في الشعر العباسي الرؤية والفن، ص 396.

([76]) يونس السامرائي، أبحاث في الشعر العربي ص 31، 42.

([77]) محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ص 146-147.

([78]) محمد مصطفى علي حسانين : المقطعات الشعرية في العصر العباسي :27.

([79]) محمد مصطفى حسانين : المقطعات الشعرية ص 25، وراجع الحديث عن فكرة المعتمد الأدبي أيضاً ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،ط.2، 2000م، ص 149.

([80]) ابن رشيق : العمدة 1/ 169-170.

([81]) محمد مصطفى حسانين : المقطعات الشعرية، ص 56 .

([82]) رشيد يحياوي : الشعرية العربية الأنواع والأغراض أفريقيا الشرق ط.1 1991، ص 13.

([83]) محمد مصطفى حسانين : المقطعات الشعرية، ص 57.

([84]) ماري لويز برات : القصة القصيرة الطول والقصر، ترجمة محمود عياد، مجلة فصول المجلد الثاني العدد الرابع سبتمبر 1982م، ص 52.

([85]) محمد مصطفى حسانين : المقطعات الشعرية ص145/146.

([86]) د. مصطفى الشكعة : فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، عالم الكتب، د.ط، 1981م، ص 312.

([87]) عبد الوهاب شوكان النجمي : المقطعات الشعرية في القرن الرابع الهجري، ص 35.

([88]) محمد عبد العزيز الكفراوي : تاريخ الشعر العربي من دخول بني بويه بغداد إلى نهاية العصر العباسي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، والقاهرة، ط.1، 1967م، 130/3.

([89]) محمد كامل حسين : في أدب مصر الفاطمية/ ص 287.

([90]) السابق : ص 292.

([91]) راجع عارف تامر:تميم الفاطمي ص 19، ومحمد زغلول سلام: الأدب في العصر الفاطمي، ص 165.

([92]) محمد زغلول سلام : الأدب في العصر الفاطمي الشعر والشعراء ص 63.

([93]) تميم بن المعز : الديوان ص48.

([94]) راجع في تلك الصفات على الترتيب،الديوان ص: 33/111/71/107/121/152/110 /111.

([95]) الديوان ص 309.

([96]) عارف تامر :تميم الفاطمي ص 80-81.

([97]) راجع الديوان ص 30، 70، 71، 108، 114، 260، 283 .

([98]) الديوان ص 32.

([99]) ص 66 .

([100]) عارف تامر :تميم الفاطمي ص 74.
([101]) راجع الديوان ص 50، 76، 83، 107، 220، 259، 321 .
([102]) السابق ص 107.
([103]) الديوان ص 25.
([104]) راجع الديوان ص 221.
([105]) الديوان ص 161.
([106]) راجع الديوان ص 25، 26، 130، 140، 152، 221، 255، 293.
([107]) الديوان ص 255.
([108]) السابق ص 87.
([109]) السابق ص 220.
([110]) السابق ص 247.
([111]) عارف تامر : تميم الفاطمي ص 70.
([112]) آدم متز : الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريده، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب د.ت 427/1.
([113]) محمد كامل حسين : في أدب مصر الفاطمية ص 319.
([114]) السابق ص 302.
([115]) عارف تامر : تميم الفاطمي ص 91.
([116]) راجع في وصفه للنيل الديوان ص 24، 255، 256، 285، 304، 324.
([117]) راجع الديوان، ص 90.
([118]) راجع الديوان، ص 184، 189، 294، 424.
([119]) راجع الديوان، ص 303.
([120]) نعمات أحمد فؤاد : النيل في الأدب المصري، ط. دار المعارف 1962م، ص 36.
([121]) السابق ص37.
([122]) عوض الغباري : في أدب مصر الإسلامية، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ضمن سلسلة كتابات نقدية عدد (214) ط. 1، القاهرة 2013 ص 27.
([123]) ديوان تميم بن المعز ص 324.
([124]) محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري ص 363.
([125]) الديوان ص 285.
([126]) عوض الغباري : في أدب مصر الإسلامية ص 29/28.
([127]) السابق ص 29.
([128]) الديوان : 424.

([129]) راجع تلك الأوصاف في الديوان: التفاح ص 192، والمشمش ص 254، والكرم ص 386، والنيلوفر ص 305/256/171/93/82، والأترجة ص36، والنرجس ص 249، والياسمين والخرم ص 357.

([130]) السابق ص 249.

([131]) عارف تامر : تميم الفاطمي ص 101.

([132]) الديوان ص74.

([133]) الديوان ص 452.

([134]) الديوان ص 425.

([135]) الديوان ص 421.

([136]) محمد زغلول سلام : الأدب في العصر الفاطمي الشعر والشعراء، ص 14.

([137]) السابق ص 15.

([138]) السابق ص 19.

([139]) السابق ص 49.

([140]) ديوان تميم بن المعز، ص 78.

([141]) الديوان ص 95.

([142]) السابق ص 201.

([143]) السابق ص 212.

([144]) راجع هذه الألقاب والصفات في الديوان على الترتيب ص: 264/95/26، وللتوسع في معتقدات الفاطميين وتفسير الألقاب السابقة راجع محمد الحسين آل كاشف الغطاء : أصل الشيعة وأصولها، منشورات الزمراني 1994م ص 13-19، عارف تامر : أربع رسائل إسماعيلية، نشر دار الكشاف، بيروت، 1952، محمد كامل حسين : طائفة الإسماعيلية (تاريخها ونظمها وعقائدها) ط.1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1959، ص 11-31، دونلدسن داويت : عقيدة الشيعة، تعريب ع.ب، مكتبة الخانجي القاهرة، د. ت، ص 23-29.

([145]) الديوان ص 95 .

([146]) السابق نفسه، وراجع المعنى نفسه ردده المؤيد في الدين بقوله :

إن أجسامكم لناشئة الطين الذي منه شق منا القلوب

راجع ديوان المؤيد في الدين داعي الدعاة، تحقيق محمد كامل حسين، ط. دار الكاتب المصري، القاهرة، 1949، ص43

([147]) السابق ص 172.

([148]) السابق ص 145.

([149]) السابق ص 150.

([150]) السابق نفسه.

([151]) راجع في ارتباط الخمر بالغناء قول أحدهم: "والغناء من أكبر الملذات، ولا يصلح الغناء إلا بشرب النبيذ" ابن خرداذبه: المختار من كتاب اللهو والملاهي، نشره الأب أغناطيوس عبد اليسوعي، دار المشرق، بيروت، ط.2،

1969م، ص 21، وكشاجم الرملي : أدب النديم، تحقيق نبيل العطية، ط.1، 1990م، ص 27-28، وعبد الوهاب شوكان النجمي المقطعات الشعرية في القرن الرابع الهجري ص 191.

([152]) راجع : عبد الوهاب شوكان النجمي المقطعات الشعرية في القرن الرابع الهجري ص 192.

([153]) راجع محمد الكفراوي : تاريخ الشعر العربي 98/3.

([154]) راجع الشباشتي : الديارات، تحقيق كوركيس عواد،مطبعة المعارف، بغداد، ط.2، 1966م، ص 3-11، والرقيق النديم أبو إسحاق إبراهيم بن القاسم :قطب السرور في أوصاف الخمور، تحقيق أحمد الجندي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق 1969م، ص 327-328.

([155]) عارف تامر : تميم الفاطمي ص 155-156.

([156]) د.حسن محمد صالح :التشيع المصري الفاطمي،ط.دار المحجة البيضاء،بيروت لبنان،2007،4/ 212.

([157]) إيليا الحاوي : فن الشعر الخمري وتطوره في الأدب العربي، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، ط.1، 1960م، ص 167-168.

([158]) راجع في أسماء الخمر على الترتيب الديوان : القهوةص 336/334/98/82/32، الخمرص 230/136، الصهباء ص 32، الراح ص 296/268/252/230/92/84/61، المدامة ص 300/298/252/248/136، العقار ص 300/235، المعتقة ص 336/296، المزة ص396، عصير الكرم وعصير الحسن ص 334، بنت العسول ص 343، والطفلة العجوز ص 242.

([159]) راجع في أوصافها وأنواعها الديوان على الترتيب : الصرف ص 296 /461/444، والمشمولة ص 82، والممزجة ص 444، والمزج ص 64.

([160]) راجع في أوقاتها الديوان:الصبوح ص 300/252/235/107/92،والغبوق ص 235،217، 300.

([161]) راجع في ذكر آنية الشراب الديوان : الكأس ص 298/296/252/248/164/92،والزجاجة ص 82، والإبريق ص 298، والأقداح ص92، 396 .

([162]) الديوان ص32.

([163]) الديوان ص136.

([164]) الديوان ص 300.

([165]) الديوان ص382.

([166]) دير القصير : من أديرة مصر يقع في أعلى جبل المقطم " راجع الديارات للشباشتي ص 289-290، وقد ذكره تميم في شعره غير مرة راجع الديوان ص 196، 241، 248، 397.

([167]) دير ميرحنا : "يقع على شاطئ بركة الحبش قريباً من نهر النيل، وتقع على جانبيه بساتين أنشأ بعضها الأمير تميم بن المعز، وهو من مواضع اللهو والتظرف لدى المصريين " راجع الديارات للشباشتي ص 284، وقد خصه تميم بمقطوعة راجع ديوانه ص 127.

([168]) الديوان ص235.

([169]) محمد زغلول سلام : الأدب في العصر الفاطمي الشعر والشعراء ص 48.

([170]) السابق ص 63.

([171]) راجع في التهنئة بالمناسبات والأعياد الديوان على الترتيب : رمضان ص 381، عيد الفطر ص 172، عيد الأضحى ص 461، النوروز ص 422/52/51، يوم الفصد ص 129.
([172]) السابق ص 172.
([173]) القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ط. دار الكتب المصرية، 1924م، 181/9.
([174]) الديوان ص 309.
([175]) الديوان ص 358-359.
([176]) الديوان ص 122.
([177]) راجع في العلاقات الاجتماعية الديوان على الترتيب: عود المريض ص 393/77، ود الأصدقاء الأقارب ص 138/110/85، زيارة بعض إخوانه ص 197 /322، وداع المسافرين ص 167/ 322/260 ، مواساة من عدا عليه زمانه ص 100.
([178]) الديوان ص 100.
([179]) السابق ص 142.
([180]) السابق ص 195.
([181]) الديوان ص 81.
([182]) السابق ص 139.
([183]) السابق ص 67.
([184]) جرير : ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق نعمان أمين طه، ط.3، دار المعارف بمصر، 1986م، ط. دار صادر ص 272.
([185]) د. حسام داود خضر الإربلي :شعر التوقيع حتى نهاية العصر العباسي، مجلة الأستاذ، عدد 207، مجلد 13، 1435هـ / 2013 م، ص 41.
([186]) السابق نفسه.
([187]) السابق ص 43.
([188]) السابق نفسه.
([189]) السابق ص 58.
([190]) الديوان ص 244.
([191]) الديوان ص124.
([192]) الديوان ص 67.
([193]) الديوان ص335.
([194]) عارف تامر : تميم الفاطمي ص 63.
([195]) الديوان ص 92.
([196]) الديوان ص 230.
([197]) الديوان ص 397.

([198]) السابق ص 463.
([199]) محمد كامل حسين : الأدب في مصر الفاطمية ص 295.
([200]) السابق نفسه.
([201]) محمد كامل حسين الأدب في مصر الفاطمية ص 295.
([202]) السابق ص 296.
([203]) الديوان ص 83.
([204]) السابق ص 152.
([205]) راجع ديوان تميم ص 57، 127، 140، 147، 226، 406.

([206]) محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري ص 440.
([207]) أحمد عبد الستار الجواري : الشعر في بغداد، دار المكشوف، بيروت 1956، ص 168-169.
([208]) الديوان : ص 303.
([209]) محمد زغلول سلام : الأدب في العصر الفاطمي الشعر والشعراء ص 67.
([210]) أحمد عبد الستار الجواري : الشعر في بغداد ص 169.
([211]) ابن خلدون : المقدمة 1069.
([212]) رجاء عيد : دراسات في لغة الشعر رؤية نقدية، منشأة المعارف، الإسكندرية 1979م، ص 48.
([213]) هنري برجسون : الطاقة الروحية، تعريب سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة 1963م، ص 11.
([214]) ابن قتيبة : أدب الكاتب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط.4، مطبعة السعادة، القاهرة، 1382هـ=1963م، ص 14.
([215]) الجاحظ :البيان والتبيين، 106/1.
([216]) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ص 129.
([217]) راجع المرزوقي : شرح ديوان الحماسة لأبي تمام تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر 1951 ص 9، وقدامة بن جعفر : نقد الشعر ص8، وأبا هلال العسكري الصناعتين ص 49، وابن سنان الخفاجي:سر الفصاحة، المطبعة الرحمانية بمصر 1932 ص 73 وما بعدها.
([218]) أ. ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1963، ص 190.
([219]) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق الشيخ محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة 1404هـ=1984م ص 46.
([220]) السابق ص273.
([221]) منذر عياشي : الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط.1 مركز الإنماء الحضاري، حلب 2002، ص 50.
([222]) محمد مصطفى أبوشوارب :شعر إبراهيم بن المهدى الخليفة المغنى وأخباره ونثره، ط. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط.1 2005، ص125.
([223]) صلاح فضل:علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1985م،ص 179.

([224]) محمد مصطفى أبوشوارب :شعر إبراهيم بن المهدى ص 127.
([225]) د. فائق متى إسحق : مذاهب النقد ونظرياته، مكتبة الأنجلو المصرية د.ت 117/2، 125.
([226]) J.L.JAUPER.LE POESIE PARIS 1977 P .13
([227]) ف. أ. ماثيسن : ت.س. إليوت الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس، بيروت 1965، ص 18.
([228]) د. وجدان المقداد : الشعر العباسي والفن التشكيلي، وزارة الثقافة، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق 2011م، ص 184.
([229]) السابق ص 185.
([230]) عساف ساسين : الصورة الشعرية وجهات نظر غربية وعربية، دار مارون عبود، بيروت، 1985م ص 62.
([231]) جان كوهين :بنية اللغة الشعرية، ترجمة د. أحمد درويش، دار المعارف بمصر، 1984م،ص 196 ، 202، ورومان جاكبسون قضايا الشعرية ص 28.
([232]) د. وجدان المقداد : الشعر العباسي والفن التشكيلي ص 186.
([233]) الطاهر مكي : الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته ط.1، دار المعارف بمصر 1980 ص 78.
([234]) لانسون : منهج البحث في تاريخ الآداب، ترجمة محمد مندور، ضمن كتاب النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت ص401.
([235]) الديوان : ص 90.
([236]) سورة ق الآية الخامسة.
([237]) الديوان ص 94.
([238]) سورة الشرح آية 1، 5، 6.
([239]) الديوان ص 91
([240]) سورة الحج آية : 5.
([241]) الديوان ص 25.
([242]) راجع في ورود هذه الألقاب والصفات على الترتيب الديوان ص 26 /27 /32 /33 /72 /96 /221/172/102.
([243]) السابق ص 142.
([244]) السابق ص 384.
([245]) السابق ص 124.
([246]) السابق ص 264.
([247]) راجع الديوان ص 78، 94، 215، 267، 291، 295، 301، 398، 398، 398، 436، 437.
([248]) راجع ورود هذه الأماكن في الديوان على الترتيب ص : 422/89/106/83/152.
([249]) السابق ص 235.
([250]) السابق ص 127.

([251]) السابق ص 95.
([252]) السابق ص 90.
([253]) السابق ص 76.
([254]) السابق ص 51.
([255]) السابق ص 247.
([256]) راجع في ورود تلك الألفاظ على الترتيب، الديوان : 102/ 427/ 292/428 /248 / 338/ 82/79/74/339،84/305/ 163/137 /164 / 295/242/213/209/ 335/336/335/ 462/415 /250/242/164/110/97/88/87/86 .
([257]) القلقشندى : صبح الأعشى 213/2.
([258]) القزوينى: الإيضاح فى علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى، ط.5 دار الكتاب اللبنانى، بيروت، 1983م 24/1.
([259]) مصطفى ناصف:نظرية المعنى فى النقد العربى، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت د.ت: 48.
([260]) راجع في ورود هذه الألفاظ على الترتيب الديوان ص 88/ 216/93 /250 / 277/ 284/ 295/ 351/ 421/ 421/ 421/ 421/ 437، وراجع تفسيرها على النحو الآتي : **السجسج** هو الماء الذي ليس به حر مؤذ ولا قر، و**الصحصح** هو ما استوى من الأرض، و**اليقق** هو الأبيض شديد البياض ناصعه، و**العكن** هو ما انطوى وتثنى من لحم البطن، و**القرقف** من أسماء الخمر، و**الخشف** هو ولد الظبي أول ما يولد، و**مرهاء** : من مرهت عيناه إذا خلت من الكحل، و**الذبل** : عظام دابة بحرية تتخذ منها الأمشاط، و**الزولة** المرأة البرزة للرجال ذات جمال وظرف، و**المقبئنة** هي المنقبضة عن الناس المنخسئة، و**البنة** هي الرائحة العطرة، و**الميان** وعاء للدراهم.
([261]) محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب مقاربة تكوينية بنيوية دلالية، دار العودة بيروت، ط.1 1988، ص 52.
([262]) طزفيتان تودروف : نقد النقد، ترجمة سامى سويدان، مركز الإنماء القومى، بيروت، ط.1، 1986، ص 113.
([263]) جمال مباركى : التناص وجمالياته، رابطة إبداع، الجزائر، 2003 ص16.
([264]) حسين جمعة : المسبار فى النقد الأدبى، منشورات ك.ع، دمشق ص130.
([265]) السابق نفسه.
([266]) مارك أونجينو :التناصية ضمن دراسات فى النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعى، مركز الإنماء الحضارى، حلب، 1998م ص 65.
([267]) محمد مصابيح : التناص فى ظل سلطة النص، الجزائر، ط.1 2008م.
([268]) جمال مباركى : التناص وجمالياته ص 125.
([269]) نعيم اليافى : أوهاج الحداثة فى القصيدة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العربى، دمشق 1993، ص 104.
([270]) مارك أونجينو : التناصية ص 66.
([271]) تودروف : الشعرية، ترجمة شكرى المنجوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط.1 الدار البيضاء، 1997، ص 30.

([272]) راجع الديوان ص 90، 91، 94، 196، 253.
([273]) الديوان ص 253.
([274]) سورة الحج آية 5.
([275]) الديوان ص 94.
([276]) سورة الشرح آية 5، 6.
([277]) سورة الشرح آية 1.
([278]) الديوان ص 196.
([279]) سورة المرسلات 34-36.
([280]) راجع الديوان ص 50، 130، 141، 241، 237، 385، 428.
([281]) الديوان ص 237.
([282]) ديوان أبي تمام تحقيق محمد عبده عزام ط. 4، دار المعارف بمصر 1983، 117/2.
([283]) الديوان ص 241.
([284]) ديوان الصنوبري : تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1970م، ص 472.
([285]) صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط.2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص 88، 89.
([286]) محمد أبو شوارب : شعرية الاختيار دراسة أسلوبية في مسودات شوقي الغنائية، ص1.
([287]) الديوان، ص 255.
([288]) الديوان ص 161.
([289]) ص 94.
([290]) تمام حسان : التبيان فى روائع القرآن، الطبعة الأولى، عالم الكتب، القاهرة، 1413هـ/1993م، ص 183.
([291]) أسامة بن منقذ : البديع فى نقد الشعر، تحقيق د. أحمد أحمد بدوى، ود. حامد عبد المجيد، طبع الخلبى، القاهرة 1380هـ/ 1960م، ص 130.
([292]) ابن المعتز:البديع،تحقيق كراتشكوفسكى،الطبعة الثالثة،دار المسيرة،بيروت1402هـ/1982م، ص76.
([293]) ابن الأثير : المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد محمد الحوفى، وبدوى طبانة، دار نهضة مصر د.ت 43/3.
([294]) الديوان ص 71.
([295]) الديوان ص 435.
([296]) الديوان ص 448.
([297]) فايز الداية : جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر العربي، بيروت، ط.2، 1996م، ص 53.
([298]) سيد قطب : النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط.7، 1993م.

([299]) رينيه ويليك : مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، فبراير 1987م، ص 100.

([300]) الجاحظ : الحيوان 123/3.

([301]) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص 417 وما بعدها.

([302]) راجع عز الدين إسماعيل :الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط.3، 1981م، ص127.

([303]) راجع علي البطل : الصورة الشعرية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط.1، 1980م، ص 39.

([304]) راجع أحمد دهمان : الصورة البلاغية عند عبد القاهر، دار طلاس، دمشق، 1986م، ص 324.

([305]) راجع في الصورة الشعرية ومفهومها وتعريفاتها : عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط.1، 1982، ص 5-9، ومحمد الهادي الطرابلسي، البنى والرؤى مضايق الكلام وأوساعه، دار محمد علي للنشر تونس، ط.1، 2006م، ص 30-34، وفايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفية في الأدب العربي، ط. دار الفكر، ط.2، بيروت، 1996م، ص 50-53، وأحمد نصيف الجنابي، في الرؤيا الشعرية المعاصرة، بغداد، د.ت، ص 118-120، وعلي البطل، الصورة الشعرية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط.1، 1980م، ص 39-40، ، ومصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط.2، 1981م، ص 100-150، و محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ط. دار نهضة مصر، د.ت، ص 57-100، وجابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ط. دار المعارف بمصر، 1977م، ص 347-423، ومحمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري ط. دار المعارف بمصر، 1981م، ص 27-29.

([306]) نقلاً عن محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات النص الشعري في أمالي القالي ص 107، وراجع أيضًا أ.أ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة محمد مصطفى بدوي، ط. المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت ص 314، وكمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي ط. دار العلم للملايين، بيروت، 1979م، ص 19، ومحمد مندور، في الميزان الجديد، ط.3، نهضة مصر د.ت، ص 124-129، وعز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ط. دار العودة، بيروت د.ت، ص 105.

([307]) محمد زكي العشماوي:قضايا النقد الأدبي المعاصر، ط.الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975م، ص 108.

([308]) مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ص 8.

([309]) عبد القادر القط:الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر،مكتبة الشباب، القاهرة، 1986م، ص 425.

([310]) سي دي لويس:الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي،دار الرشيد،بغداد، 1982م، ص 102.

([311]) صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط. مؤسسة المختار، القاهرة، 1992م ص 356.

([312]) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص 388.

([313]) راجع محمد أبو شوارب، شعر الخليفة المغني إبراهيم بن المهدي ص 136، ونصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، عمان، 1979م ص 26.

([314]) جابر عصفور : الصورة الفنية ص 367-368.
([315]) إبراهيم الغنيم : الصورة الفنية في الشعر العربي ص 39.
([316]) صلاح فضل:إنتاج الدلالة الأدبية، ط.مؤسسة مختار،القاهرة، ط.1، 1988م، ص 229-230.
([317]) الديوان ص 94.
([318]) سورة الحج : آية 5.
([319]) الديوان ص 195.
([320]) سورة الإنسان آية 10.
([321]) سورة المرسلات آية 35.
([322]) الديوان :222.
([323]) سورة يوسف : آية 95.
([324]) الديوان : 26.
([325]) راجع في ذلك :
([326]) الكرماني : راحة العقل، تحقيق مصطفى غالب، بيروت، ط.1، 1967م، ص 32-37.
([327]) الديوان : 96.
([328]) راجع الديوان هامش ص 96.
([329]) الديوان ص 449.
([330]) راجع الديوان : (لسان فخر بني علي ص 150)، و(قولة ناطق ص 95)، و(ابن هادي الخلق ص 171)، و(قطب الورى هاشم ص 280)، و(ابن الوصي ص 343).
([331])
([332]) الديوان : 428.
([333]) الديوان : 255.
([334]) الخطيب القزويني: التلخيص، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت د.ت، ص 238، وأحمد مصطفى المراغي:علوم البلاغة،المكتبة العربية،بيروت، د. ت، ص 218.
([335]) المبرد: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط. دار الفكر العربي، القاهرة د.ت. 3: 93.
([336]) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، ط. منشأة المعارف، القاهرة 1971م، ص 48.
([337]) الرماني: النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ط.3، دار المعارف، 1991م، ص 81 .
([338]) رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ط. منشأة المعارف، الإسكندرية د.ت، ص 305.
([339]) السابق: 175-176.
([340]) عبد الفتاح عثمان : التشبيه والكناية بين التنظير البلاغى والتوظيف الفنى، مكتبة الشباب، القاهرة، 1413هـ=1993م، ص 84.
([341]) محمد أبو شوارب : جماليات النص الشعري، ص 112.

([342]) منير سلطان : البديع في شعر المتنبي،ط. منشأة المعارف، الإسكندرية د.ت ص 119.
([343]) عبد الرحمن حجازى : الصورة التشبيهية فى شعر المؤيد فى الدين الشيرازى، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2008م، ص 37.
([344]) محمد أبو شوارب : جماليات النص الشعري، ص 115.
([345]) الديوان : 445.
([346]) الديوان : 428.
([347]) الديوان : 128.
([348]) الديوان 109.
([349]) الديوان : 87.
([350]) الديوان : 71.
([351]) الديوان ص 30.
([352]) السابق : 87.
([353]) السابق : 183.
([354]) محمد أبو شوارب : شعر إبراهيم بن المهدي ص 139.
([355]) الديوان :86.
([356]) السابق نفسه.
([357]) السابق : 248.
([358]) الديوان : 421.
([359]) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص 12.
([360]) السابق ص 14.
([361]) أبو محمد القاسم السجلماسي : المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980م، ص 281.
([362]) محمد النويهي : قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت، ط.2، 1971م ص 19 وما بعدها.
([363]) مصطفى سويف:الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة،ط.3،دار المعارف بمصر،1969م، ص 15-17.
([364]) محمد مندور : الأدب وفنونه، ط. دار نهضة مصر، 1961م، ص 29.
([365]) بندتوكروتشه:المجمل في فلسفة الفن،ترجمة سامي الدروبي،دارالأوابد، دمشق، ط2. 1964م، ص70.
([366]) صلاح عبد الصبور : قراءة جديدة لشعرنا القديم، منشورات اقرأ، بيروت 1981م، ص 70.
([367]) محمد أبو شوارب : إبراهيم بن المهدي ص 144.

([369]) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ص 248.

([370]) ابن القطاع الصقلي : الشافي في علم القوافي، تحقيق د. صالح بن حسين العابد، دار إشبيليا، الرياض، 1418هـ ص11.

([371]) يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية،دار المسيرة، عمان، ط.2، 2006م، ص 292.

([372]) ابن القطاع الصقلي : الشافي في علم القوافي ص 18.

([373]) راجع التصريع في غير البيت الأول في ديوان تميم ص 32، 33، 47، 48، 54، 85، 114، 160، 165، 251، 267، 277، 301، 387.

([374]) الديوان ص 242.

([375]) ابن القطاع الصقلي : الشافي في علم القوافي ص 20.

([376]) محمد أبو شوارب : جماليات النص الشعري في أمالي القالي ص 180، وراجع الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، ط. الخانجي بمصر 1978م، ص 21/20.

([377]) راجع في تعريف رد العجز على الصدر، أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، ط. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.3، 1414هـ/1993م، ص 359، وعبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، ط.دار الفكر العربي، القاهرة، ط.3، 1412هـ/1993م، ص 361.

([378]) الديوان ص 398.

([379]) الديوان ص 325.

([380]) الديوان ص 74.

([381]) راجع فى الموازنة : الباقلانى، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر 1977: ص88، وابن رشيق، العمدة: 2 / 19. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة د.ت :1 / 291. نجم الدين بن الأثير، جوهر الكنز، تحقيق محمد زغلول سلام، ط. منشأة المعارف، القاهرة، د.ت : 243. وراجع رصد منير سلطان لمصطلح الازدواج فى التراث، البديع فى شعر شوقى : 219.

([382]) راجع شواهد الموازنة في الديوان ص 30، 32، 48، 51، 66، 71، 95، 110، 163، 197،198، 248، 256، 257، 323، 376

([383]) الديوان : 323.

([384]) الديوان ص52.

([385]) الديوان ص 48.

([386]) الديوان ص 110.

([387]) يحيى بن معطى : البديع فى علم البديع، تحقيق ودراسة محمد مصطفى أبو شوارب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط.3 2009م، ص 104.

([388]) ثعلب : قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبد التواب، ط.2، مكتبة الخانجى 1995، ص 60.

([389]) على بن خلف:مواد البيان،تحقيق حسين عبد اللطيف،منشورات جامعة الفاتح، طرابلس،ليبيا 1982 ص97.

([390]) على الجندى : صور البديع فن الجناس دار الفكر العربى، القاهرة، 1951م :30.

([391]) جورج مولينيه : الأسلوبية ترجمة د. بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ببيروت، ط.1، 1999، 100.

([392]) رمضان صادق:شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988م، ص 85.

([393]) منير سلطان : البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص 77.

([394]) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز: 196.

([395]) محمد الهادى الطرابلسى : خصائص الأسلوب فى الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص68 .

([396]) الديوان ص 28.

([397]) السابق نفسه.

([398]) الديوان ص 86.

([399]) منير سلطان : البديع تأصيل وتجديد، ص82.

([400]) الديوان ص 237.

([401]) جناس التصريف: يكون بأن ينفرد كل لفظ من اللفظين المتجانسين عن الآخر في حرف؛فإن كان الحرفان المختلفان متقاربين من حيث المخرج الصوتي سمي مضارعاً،وإن كانا متباعدين سمي لاحقاً "ابن معطي:البديع في علم البديع،تحقيق ودراسة محمد مصطفى أبو شوارب،ط.مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2014 م، ص 111.

([402]) الديوان ص 128.

([403]) الديوان ص 49.

([404]) السابق ص 48.

([405]) السابق ص 31 .